RTM

La Revue des Traditions Musicales (alias *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTM*) est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions monodiques modales vivantes et/ou anciennes d'Asie occidentale et centrale, d'Afrique du Nord et d'Europe, et ce, dans une perspective musicologique générale et transdisciplinaire qui met l'accent sur l'analyse musicale. La *RTM* est le fruit de la collaboration musicologique entre l'Université Antonine (Liban) et Sorbonne Université et plus particulièrement entre le Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM, www.ua.edu.lb/french/faculte-de-musique-et-musicologie/centre-de-recherche-sur-les-traditions-musicales-crtm), rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine, et l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus UMR 8223, France www.iremus.cnrs.fr/). Elle est coéditée par les Éditions de l'Université Antonine (EUA) et les Éditions Geuthner. Elle figure dans les bases de données scientifiques EBSCO, RILM et Manhal.

Le numéro 14 est réalisé

- dans le cadre du Réseau international des musicologies francophones Épistémuse
- avec le soutien de la Direction régionale Moyen-Orient de l'Agence Universitaire de la Francophonie
- avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) – IReMus (Institut de Recherche en Musicologie UMR 8223)

CRTM Centre de Recherche sur les Traditions Musicales

AUF Agence Universitaire de la Francophonie

IReMus institut de recherche en musicologie

épistémuse Réseau international des musicologies francophones

20 €
ISSN : 2072-3431
ISBN : 978-9953-552-93-4
ISBN : 978-7053-4092-6

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

RTM n°14

Revue des Traditions Musicales

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

RTM

Revue des Traditions Musicales

n° 14

Religieux musicologues francophones de l'Orient

Daniel-Odon Hurel. *Dom Jules Jeannin et dom Jean Parisot et la promotion et la sauvegarde des patrimoines liturgiques et musicaux d'Orient : enquête autour de la correspondance (1890-1920)*

Jean-François Goudesenne. *Redécouverte d'un mouvement monastique bénédictin pour la promotion et la sauvegarde des patrimoines liturgiques et musicaux d'Orient : historique et profils d'une musicologie innovante (1860-1930)*

Amer Didi. *Deux pères jésuites musicologues orientalistes : Xavier Maurice Collangettes et Louis Ronzevalle*

Toufic Maatouk. *Vers une prosopographie du père Louis Hage (1938-2010), musicologue francophone du chant syro-maronite*

Violaine Trentesaux Mochizuki. *Ivar Schmutz-Schwaller, son travail et les raisons pour lesquelles il a enregistré Maroun Mrad*

Youssef Chédid. *La rencontre de Mar Chaaya. Dialogue entre Ivar Schmutz-Schwaller et Maroun Mrad*

Nidaa Abou Mrad et Bouchra Béchéalany. *Prosopographie d'une moniale musicologue francophone du Levant : Sœur Thérèse-Berthe Antar*

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

RTM

Revue des Traditions Musicales

La *Revue des Traditions Musicales* (alias *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTM*) est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions monodiques modales vivantes et/ou anciennes d'Asie occidentale et centrale, d'Afrique du Nord et d'Europe, et ce, dans une perspective musicologique générale et transdisciplinaire qui met l'accent sur l'analyse musicale. La *RTM* est le fruit de la collaboration musicologique entre l'Université Antonine (Liban) et Sorbonne Université et plus particulièrement entre le Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM, www.ua.edu.lb/french/faculte-de-musique-et-musicologie/centre-de-recherche-sur-les-traditions-musicales-crtm), rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine, et l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus UMR 8223, France www.iremus.cnrs.fr/). Elle est coéditée par les Éditions de l'Université Antonine (EUA) et les Éditions Geuthner. Elle figure dans les bases de données scientifiques EBSCO, RILM et Manhal.

Comité de rédaction
(par ordre alphabétique)
Nidaa Abou Mrad, Université Antonine (rédacteur en chef)
Frédéric Billiet, Sorbonne Université, IReMus UMR 8223
Frédéric Lagrange, Sorbonne Université
Nicolas Meeùs, Sorbonne Université, IReMus UMR 8223
François Picard, Sorbonne Université, IReMus UMR 8223

Comité scientifique et de lecture
(en plus des membres du comité de rédaction, par ordre alphabétique)
Jean During, CNRS, France
Jean-Marc Chouvel, Sorbonne Université, IReMus UMR 8223
Jérôme Cler, Sorbonne Université, IReMus UMR 8223
Mahmoud Guettat, Université de Tunis
Xavier Hascher, Université de Strasbourg
Jean Lambert, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Talia Bachir-Loopuyt, Université de Tours
François Madurell, Sorbonne Université, IReMus UMR 8223
Dwight Reynolds, University of California - Santa Barbara

Rédaction
Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM), rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
revue.des.traditions.musicales@ua.edu.lb ;
https://www.ua.edu.lb/french/faculte-de-musique-et-musicologie/revue-des-traditions-musicales-journal-of-musical-traditions

RTM

Revue des Traditions Musicales

n° 14

Religieux musicologues francophones de l'Orient

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

Ce numéro est publié

avec le soutien de la Direction Moyen-Orient de l'Agence universitaire de la Francophonie
https://www.auf.org/moyen-orient/

avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) –
IReMus (Institut de Recherche en Musicologie UMR 8223)
www.iremus.cnrs.fr/

En filigrane de la couverture

Cercle d'arborescence modale, *Kitāb fī maʿrifat al-anġām wa-šarḥihā*
[Livre de la connaissance des modes et de leur explication]
de Šams a-d-Dīn A-ṣ-Ṣaydawi (d.1506).

© 2020, Les Éditions de l'Université Antonine, tous droits réservés.
B.P. : 40016, Hadat-Baabda, Liban
Tél. : + 961 5 927000 - Fax : + 961 5 927001
Mél. : editions@ua.edu.lb - Site : www.ua.edu.lb

ISBN : 978-9953-552-93-4

© 2020, S.N. Librairie Orientaliste Paul Geuthner S.A.
16, rue de la grande chaumière - 75006 Paris

ISBN : 978-7053-4092-6

ISSN : 2072-3431

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.
Tous droits de reproduction y compris par la photocopie, de traduction
et d'adaptation réservés pour tous les pays.

Composition de la couverture
Vincent Castevert et Chloé Heinis

RTM

Le n° 1 – 2007 est intitulé « Musicologie générale des traditions musicales ».

Le n° 2 – 2008 est intitulé « Musicologie des traditions religieuses ».

Le n° 3 – 2009 est intitulé « Systèmes mélodiques ».

Le n° 4 – 2010 est intitulé « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) ».

Le n° 5 – 2011 est intitulé « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) ».

Le n° 6 – 2012 est intitulé « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) ».

Le n° 7 – 2013 est intitulé « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) ».

Le n° 8 – 2014 est intitulé « Rythmes ».

Le n° 9 – 2015 est intitulé « L'improvisation *taqsīm* ».

Le n° 10 – 2016 est intitulé « Mélanges offerts à Jean During ».

Le n° 11 – 2017 est intitulé « Perception et apprentissage des traditions musicales ».

Le n° 12 – 2018 est intitulé « Musicologie francophone du Maghreb : Mélanges offerts à Mahmoud Guettat ».

Le n° 13 – 2019 est intitulé « Musicologie francophone de l'Orient ».

Sommaire

Éditorial 9

Daniel-Odon Hurel. Dom Jules Jeannin et dom Jean Parisot et la promotion et la sauvegarde des patrimoines liturgiques et musicaux d'Orient : enquête autour de la correspondance (1890-1920) 11

Jean-François Goudesenne. Redécouverte d'un mouvement monastique bénédictin pour la promotion et la sauvegarde des patrimoines liturgiques et musicaux d'Orient : historique et profils d'une musicologie innovante (1860-1930) 25

Amer Didi. Deux pères jésuites musicologues orientalistes : Xavier Maurice Collangettes et Louis Ronzevalle 51

Toufic Maatouk. Vers une prosopographie du père Louis Hage (1938-2010), musicologue francophone du chant syro-maronite 71

Violaine Trentesaux Mochizuki. Ivar Schmutz-Schwaller, son travail et les raisons pour lesquelles il a enregistré Maroun Mrad 85

Youssef Chédid. La rencontre de Mar Chaaya. Dialogue entre Ivar Schmutz-Schwaller et Maroun Mrad 103

Nidaa Abou Mrad et Bouchra Béchéalany. Prosopographie d'une moniale musicologue francophone du Levant : Sœur Thérèse-Berthe Antar 131

Résumés 143

Abstracts 147

Éditorial

Ce numéro 14 (2020) de la *Revue des traditions musicales*, intitulé « religieux musicologues francophones de l'Orient », constitue avec le numéro 12 (2018) « Musicologie francophone du Maghreb : Mélanges offerts à Mahmoud Guettat » et le numéro 13 (2019) « Musicologie francophone de l'Orient » un triptyque voué à la musicologie francophone des traditions monodiques modales d'Asie occidentale et d'Afrique du Nord, qui s'inscrit dans le sillage des travaux des deux rencontres que le séminaire itinérant du réseau international des musicologies francophones Épistémuse[1] a tenues à l'Université Antonine (UA) :

(1) la neuvième rencontre musicologique internationale de l'UA, « Musicologie francophone de l'Orient » (6-8 novembre 2016)[2], qui a fait office de prologue à la mise en place du réseau Épistémuse ;

(2) la deuxième rencontre internationale du séminaire Épistémuse, ayant pour thématique « Acteurs et actrices des musicologies francophones : prosopographie et filiations » (29-30 novembre 2018)[3].

Tandis que les questionnements d'ordre épistémique et les études prosopographiques et historiographiques se côtoient dans les numéros 12 et 13, le numéro 14 est consacré à la prosopographie et aux filiations biographiques et bibliographiques. Cependant, qu'ils privilégient l'une ou l'autre de ces voies, les travaux publiés convergent sur la mise en exergue de l'élaboration progressive de cette musicologie

[1] L'*International Research Network* (IRN) Épistémuse, « Passé, présent et devenir des musicologies francophones : étude épistémologique, historique, historiographique et institutionnelle » est porté par le CNRS en France, représenté par l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), UMR8223, CNRS – Sorbonne-Université Ministère de la culture – Bibliothèque nationale de France. Il est conçu en partenariat avec un réseau d'institutions francophones de recherche et/ou d'enseignement supérieur autour du monde : le Centre de Recherche sur les Arts et le Langage (CRAL), UMR8566, CNRS/EHESS, le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP), l'Observatoire Interdisciplinaire de Création de recherche en Musique (OICRM), au Québec, l'Université Antonine – Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM-UA), au Liban, le CMAM en Tunisie, l'Université Libre de Bruxelles (ULB) – Laboratoire de musicologie (LaM) et L'Université de Liège (ULiège) – Laboratoire Traverses, en Belgique. Ce réseau est coordonné par Achille Davy-Rigaux (IReMus) et Catherine Deutsch (Université de Lorraine).

[2] Cette rencontre a été organisée par le Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM), rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine, en association avec l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus UMR 8223 – France), en collaboration avec le Salon du Livre Francophone de Beyrouth, le Centre de Recherche Moyen-Orient Méditerranée (CERMOM) et les Éditions Geuthner, et avec le soutien de la Direction Régionale Moyen-Orient de l'Agence Universitaire de la Francophonie (AUF) et de l'Institut français au Liban (IFL). Elle a rassemblé une vingtaine de chercheurs affiliés à des institutions de recherche de six pays : le Liban, la France, la Tunisie, l'Algérie, le Canada et les Émirats Arabes Unis.

[3] Cette rencontre a été organisée par le CRTM et l'IReMus, avec le soutien de l'AUF et de l'IFL et a rassemblé une vingtaine de chercheurs affiliés à des institutions de recherche de six pays : le Liban, la France, l'Allemagne, les Émirats Arabes Unis, les Etats-Unis d'Amérique et la Tunisie.

générale ou généralisée francophone, se nourrissant – en fonction des profils des autrices et des auteurs – d'orientalisme, de comparatisme, d'historiographie, d'exégèse, de grammatologie musicale, d'anthropologie ou d'ethnomusicologie, entre autres approches, et ce, bien avant l'emploi de la dénomination « musicologie générale ».

Les deux premiers articles de ce numéro constituent un diptyque consacré aux deux bénédictins musicologues orientalistes spécialistes des traditions musicales liturgiques syriaques que sont dom Jean Parisot (1861-1923) et dom Jules Jeannin (1866-1933). L'article que leur consacre Daniel-Odon Hurel enquête sur les sources repérées, la biographie, le contexte monastique de leurs parcours et leurs centres d'intérêts musicaux. Jean-François Goudesenne poursuit l'analyse de cette démarche qui s'inscrit dans le sillage du renouveau des études orientalistes promu par la papauté et encouragé par les patriarches des églises orientales. Il se concentre plus particulièrement sur les stratégies d'étude et de transcription musicale des patrimoines des églises de langue syriaque, qui se nourrissent notamment de comparatisme musicologique.

Quant à l'article de Amer Didi, il s'intéresse aux biobibliographies et aux apports musicologiques de deux jésuites musicologues orientalistes spécialistes de la tradition arabe du Mašriq que sont les pères Xavier Maurice Collangettes (1860-1943), auteur d'un traité et contributeur au Congrès du Caire (1932), et Louis Ronzevalle (1830-1918), auteur d'une édition critique du traité de Mīḫā'īl Maššāqah.

Le père Toufic Maatouk amorce dans son article une approche prosopographique de l'œuvre musicologique du père Louis Hage (1938-2010), grand spécialiste du chant syro-maronite, en mettant en exergue ses apports à la musicologie générale francophone, notamment par l'entrecroisement de ses travaux avec ceux des musicologues bénédictins dom Jean Parisot et dom Jean Claire (théorie des cordes-mères).

Les deux articles suivants constituent également un diptyque consacré à la collaboration advenue en 1972 entre un ethnomusicologue suisse, le père Ivar Schmutz-Schwaller (1935-1999), et un grand chantre syro-maronite libanais, le père antonin Maroun Mrad (1913-2008). L'article de Violaine Trentesaux Mochizuki examine la bibliobiographie de l'ethnomusicologue et analyse sa mission de collectage d'enregistrements de chants syriaques au Levant, qui a permis la pérennisation du corpus hymnique syro-maronite, tandis que l'article du père Youssef Chédid se concentre sur l'enregistrement des propos échangés entre les deux pères pendant leur réécoute des hymnes enregistrées au monastère Mar Chaaya au Mont-Liban, pour en tirer des informations importantes notamment sur l'articulation entre la musique et la liturgie maronites.

Enfin, l'article de Nidaa Abou Mrad et Bouchra Béchéalany examine l'itinéraire qui a conduit sœur Thérèse-Berthe Antar (1932-2016), moniale antonine maronite, à devenir la première femme musicologue du Liban, experte des anciens traités arabes de théorie musicale et divulgatrice francophone de la théorie de la grammaire modale du Levant que véhicule le traité de Šamsu d-Dīn al-Ṣayḍāwī al-Dimašqī (d.1506).

Nidaa Abou Mrad
Rédacteur en chef

Dom Jules Jeannin et dom Jean Parisot et la promotion et la sauvegarde des patrimoines liturgiques et musicaux d'Orient : enquête autour de la correspondance (1890-1920)

Daniel-Odon HUREL*

Cet article, tout comme celui de Jean-François Goudesenne (2020), s'inscrit dans un projet exploratoire d'une année financé par nos deux laboratoires et par le Labex Hastec. Il vise à faire le point sur les sources concernant la participation particulière de deux moines de la congrégation de Solesmes, les pères Jeannin et Parisot, aux travaux qui à cette même période intéressent d'autres érudits et musicologues autour de la musique sacrée d'Orient.

Point de départ de cette enquête, les œuvres de dom Jules Jeannin d'une part, et la contribution assez exceptionnelle de dom Jean Parisot au *Dictionnaire de Théologie catholique* et au *Dictionnaire de la Bible* d'autre part, sans oublier une production de livres et d'articles importante. Tous deux moines bénédictins de la congrégation de Solesmes, profès de Solesmes, mais dont les itinéraires sont à la fois comparables, parallèles et assez divergents. Ce double itinéraire les a conduits tous les deux vers le Moyen Orient mais sans pour autant qu'ils collaborent véritablement et partagent a priori leurs savoirs et les résultats de leurs recherches. Un double itinéraire qui s'inscrit aussi dans une réalité monastique paradoxale : l'accroissement et la dynamique monastique de la congrégation de Solesmes certes mais un contexte politique français tendu non sans conséquences sur la vie des religieux.

J'évoquerai successivement : les sources repérées (l'objet de ce programme soutenu par le Labex Hastec), la biographie des deux religieux, le contexte monastique de leurs parcours, enfin, les centres d'intérêts qu'ils développent.

* PSL – CNRS – Laboratoire d'Études sur les Monothéismes, UMR8684. dohurel@laposte.net.

1. Les sources manuscrites repérées

Une première enquête a permis le repérage de fonds importants conservés à Ganagobie (Jeannin), Solesmes (Jeannin et Parisot) et Ligugé (Parisot). D'autres fonds sont à explorer dans l'avenir : Saint-Wandrille, Silos, Belloc et peut-être le collège Saint-Anselme à Rome (Jeannin). Les fonds liés à l'administration française en Orient, la correspondance de Graffin et d'autres érudits ou religieux mériteraient dans l'absolu bien entendu d'être exploités. Nous sommes là face à un océan. Se concentrer sur les fonds proprement bénédictins permet une approche de l'intérieur assez homogène[1]. Ces fonds bénédictins ont pour le moment livré environ 380 lettres dont 280 au profit de dom Jean Parisot et une centaine du côté de dom Jules Jeannin.

2. La biographie des deux religieux (Parisot et Jeannin) à partir de leur correspondance

Date	Dom Jules Jeannin	Dom Jean Parisot
1861		Naissance
1866	Naissance	
1882		Oblat
1883/06/09		Entrée à Solesmes
1884/03/19		
1885/03/21		Profession simple avec dom Delatte)
1885/03/25		Ordination sacerdotale (St.-Dié)
1888/04/01		Profession solennelle
1889/été		Londres et Stanbrook, et Wisques au retour
1891	Moine à Marseille	Moine à Silos (à partir de juillet)
1893/10		À Plombières (parents)
1893/11		À Marseille
1893/12		Espère un retour à Solesmes
1893-1896	Études à Rome (Collège Saint-Anselme)	
1894/03		À Marseille
1894/09/10/		À Plombières chez ses parents
1894/10 – 1896		Stabilisé à Ligugé
1895	Jeannin prévient Delatte du brûlot de Parisot	Brûlot de Parisot contre congrégation (Delatte est prévenu tout comme l'abbé de Ligugé), sans doute lié aux conséquences de la crise de gouvernance vécue à Solesmes

[1] Je tiens à remercier les abbayes de Ligugé, Solesmes, Ganagobie et Saint-Wandrille pour l'accueil généreux réservé à ce projet.

1895/12/29	Dirige la partie musicale de la bénédiction du nouvel abbé de Saint-Paul de Rome	
1896/07 – 08		Départ pour l'Orient avec P. Lagrange
1896 (décembre)	Dernière année à Rome : thèse sur la doctrine de st. Anselme au sujet de la Trinité.	Séjour en orient. Jeannin et Parisot se seraient croisés à Beyrouth.
1897/07		Retour en France (Ligugé via Marseille et Plombières).
1897/10/4-1898/5/30	Voyage en Mésopotamie, Syrie, Arménie, Constantinople et Beyrouth.	
1897-1898	Projet Solesmes-Charfé pour la formation de bénédictins en Syrie.	
1901/03		Nouvelle crise de dom Parisot qui est à Nancy chez les jésuites
1901		Sécularisé *ad tempus*
1901		Nouveau voyage en Orient, non autorisé mais financé par l'État
1902		Voyage aux USA et à Cuba
1903		Quitte définitivement Ligugé. Ses contributions au *Dictionnaire de Théologie catholique* s'arrêtent à cette date.
1915	Il est à Chiari. Dom Puyade meurt au front ; l'édition des *Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes* est interrompue. Reprise après la guerre avec dom Chibas-Lassalle, avec le soutien financier de Solesmes.	
1923/01/06		Décès chez sa sœur, à Nancy
1933	Décès	

3. Le contexte monastique

Les lieux concernés sont Marseille, Ligugé, Solesmes, Silos, autant de monastères dans lesquels les deux religieux ont agi ou suscité des débats. Il est nécessaire d'insister sur le paradoxe de la période considérée : une dynamique certes mais aussi une fragilité des fondations, liée en partie à un contexte politique particulier, celui qui court des décrets anti-congréganistes de 1880 à la loi de 1901. C'est au cœur de cette période que nos deux protagonistes s'engagent et vivent leurs premières années monastiques.

À l'abbaye Sainte-Madeleine de Marseille, les moines sont expulsés à la fin du mois d'octobre 1880, soit une vingtaine de moines, accompagnés d'une trentaine d'amis rassemblés au chapitre. Marseille avait été fondée en 1864, en milieu urbain avec la charge de direction d'une œuvre, le Grand catéchisme, créée et animée par un

chanoine de Marseille, l'abbé François-Xavier Coulin (1800-1887). Les débuts sont difficiles : six religieux de Solesmes jusqu'en 1873, incompréhensions parfois avec le chanoine Coulin. En 1873, le prieur nommé est dom Louis Le Ménant des Chesnais (1820-1904). En 1874, la communauté compte une quinzaine de moines et la vie monastique se stabilise. L'originalité de la fondation réside dans l'apostolat auprès de la jeunesse avec des enfants dont un groupe participait directement aux offices pour le chant et le service de l'autel. L'œuvre continua en Italie lors de l'exil entre 1901 et 1922. Une école monastique voit aussi le jour à la rentrée 1874. Puis, en 1896, est créée une troisième catégorie d'enfants, l'alumnat dont les 8 jeunes, les oblats, pensionnaires, sont perçus comme vocations à venir et logés à la campagne de Saint-Barnabé. Parmi ces jeunes, figure le futur dom Fernand Cabrol (1855-1935).[2]

En effet, après l'expulsion du 29 octobre 1880, différents lieux de refuge sont mis en place : un petit groupe rue d'Aubagne sur les lieux, un autre à Saint-Just, un autre Saint-Barnabé (à l'extérieur de Marseille), enfin un autre à Sainte-Marguerite. La communauté est donc dispersée, sous la conduite de dom Jean-Christophe Gauthey (1833-1920) pendant une dizaine d'années. Le 15 août 1890, la vie communautaire reprend rue d'Aubagne. Vers 1888, le propriétaire de Saint-Barnabé propose à dom Gauthey de léguer le lieu aux bénédictins. Certains suggèrent d'y transférer toute la communauté mais l'abbé refuse. En 1890, dom Paul Delatte (1848-1937), abbé de Solesmes, décide cependant le transfert du seul noviciat, de Marseille à Saint-Barnabé. Dom Gauthey démissionne mais se heurte au refus de dom Delatte. S'ensuivent des tensions internes à la communauté et dans la congrégation, une des raisons de la suspension de dom Delatte, du 27 avril au 25 novembre 1893 comme abbé de Solesmes, par Rome. Deux conceptions différentes s'affrontent : celle de la fondation qui prend en compte des œuvres pastorales spécifiques, que défend dom Gauthey, et celle, plus traditionnelle et défendue par l'abbé de Solesmes, marquée par une vie plus strictement contemplative. Dom Gauthey est de la génération qui suit dom Guéranger, avec dom Alphonse Guépin (1836-1917), dom Léon Bastide (1864-1880), dom Joseph Pothier (1835-1923) et dom Charles Couturier (1817-1890), fidèle parmi les fidèles. Mais l'abbaye de Marseille, c'est aussi la proximité avec dom Jean-Baptiste Pitra (1812-1889) qui lègue à l'abbaye marseillaise, en 1889, l'essentiel de sa bibliothèque. Ainsi dom Jeannin, en 1895, séjourne à Saint-Barnabé avant son ordination. Il a alors sans doute connaissance de la bibliothèque orientale de dom Pitra. Son itinéraire monastique suit ensuite les déménagements successifs, consécutifs aux exils (Verres, Acquafredda Lenno (1901, 1904) puis Chiari 1910-1922), avant le retour à Hautecombe.

Ligugé connait une histoire comparable à certains égards. Les vingt-quatre moines, accompagnés d'une trentaine d'amis réunis au chapitre, sont expulsés le 5 novembre 1880 (Bord, 2009 ; 2016). L'abbé est alors dom Joseph Bourigaud (1821-1910), abbé à partir de 1876. Ligugé est la première « fille » de dom Guéranger et de Solesmes, les quatre premiers religieux y arrivant en 1854. Suite à l'expulsion, comme ailleurs, les moines sont logés dans diverses maisons et dans les environs. Fin

[2] *L'abbaye Sainte-Madeleine de Marseille à Ganagobie, 1865-2015*, Ganagobie, 2015.

1880, dom Bourigaud envoya dom Guépin en Espagne à la recherche d'un refuge possible : ce fut l'origine de l'installation de moines à Silos à partir de 1881. Les moines de Ligugé retrouvent leurs bâtiments en 1885. Le noviciat est érigé en 1887 et dom Jean-Martial Besse (1861-1920) devient maitre des novices en 1889 (Prévotat, 2005, p. 15-21). L'abbaye compte alors environ vingt-cinq moines de chœur à cette période. Nouvelle crainte en 1888, lorsque le ministère décide de mettre en vente l'abbaye qui est rachetée par une société anonyme créée pour l'occasion par l'abbé mais constituée uniquement de laïcs. Il faut agrandir l'abbaye : deux bâtiments néo-gothiques sont construits, fermant le cloître au nord et à l'est, entre mars 1891 et juin 1893, et des parties plus anciennes sont remaniées.

En 1893, Ligugé envisage deux fondations possibles : la reprise de Saint-Wandrille et un monastère parisien, sorte de pied-à-terre à vocation intellectuelle. Dom Bourigaud mène à bien les deux, non sans difficultés. À Paris, ce fut d'abord la rue Garancière avec quatre religieux en 1893 puis l'échec de la rue Vaneau (le financement de la famille d'un moine ayant cessé), le 16 décembre 1896, sauvé de justesse avec un nouveau prieur nommé, puis l'acquisition de la rue de la Source en 1898. Quant à la reprise de la vie monastique à Saint-Wandrille, elle date de 1893-1894. Ligugé décide de racheter, par l'intermédiaire d'une Société Civile Immobilière, l'antique monastère où sont envoyés dom Besse et cinq religieux, puis dom François Chamard (1828-1908) et enfin dom Joseph Pothier, nommé prieur en 1895 puis abbé en 1898. C'est aussi dans ces années 1898-1901 que Huysmans réside auprès de l'abbaye de Ligugé. Fin 1901, l'exil conduit les moines à quitter Ligugé pour la Belgique, à Chevetogne.

Le lendemain de l'expulsion des moines de Ligugé, le 6 novembre, c'est au tour de Solesmes de connaître le même sort : près de quatre-vingts moines se dispersent aux alentours, dans trois « prieurés », dans le bourg, chez des amis. Cette situation se prolonge jusqu'en juin 1881, puis on assiste à un retour graduel et discret des moines (Soltner, 2005). Le 22 mars 1882, Solesmes connait une nouvelle expulsion des religieux : dispersion dans le village et aux alentours et envoi de quelques religieux à Silos en Espagne. De nouvelles mesures draconiennes sont imposées à l'abbaye le 1e juin 1883. Les moines ne peuvent véritablement réintégrer l'abbaye qu'en 1895. En raison d'un habitat dispersé dans des maisons du village et un peu à l'extérieur, le vécu monastique est particulier avec une bibliothèque divisée en plusieurs dépôts, le chapitre dans un grenier, l'aménagement d'une grange en 1887 pour servir de réfectoire, la célébration des offices dans l'église paroissiale sauf les dimanches et fêtes où ils se déroulent dans l'abbatiale de Sainte-Cécile. En 1885, dom Pothier est sous prieur, dom Léon-Paul Piolin (1817-1892) est prieur jusqu'en 1886 et en 1888, c'est au tour de dom Delatte d'être prieur alors qu'il n'a reçu l'habit monastique que cinq ans auparavant, le 28 septembre 1883. Malgré cette situation, on constate une vraie dynamique religieuse et intellectuelle : dom Couturier est à Silos en avril et à Marseille en septembre 1885, tandis que la dynamique liturgique, autour de dom Pothier est réelle : parution en 1883 du *Graduale* solesmien et fondation d'une *schola* distincte du chœur des moines. Cette même période connait le projet de fondation d'un monastère double à Wisques par Sainte-Cécile de Solesmes en mai 1889, la « fondation » du prieuré de Saint-Maur de Glanfeuil en septembre 1890. Le 9 novembre

1890, dom Delatte devient abbé de Solesmes après la mort de dom Couturier. Enfin, sont fondées les abbayes de Kergonan et de Farnborough en 1895. Les moines rentrent dans l'abbaye cette même année 1895 alors même qu'une campagne de construction, due à l'architecte dom Jules Mellet est lancée. Le calme est de courte durée puisqu'au chapitre général de Solesmes, le 28 avril 1901, la décision est prise de s'exiler pour ne pas revivre ces années d'expulsions locales vécues à Solesmes depuis 1880 : ce sera l'Ile de Wight à partir de l'été 1901 par groupes, avant un retour définitif en 1922.

L'histoire de dom Parisot rencontre aussi le développement de l'abbaye de Silos, sous l'abbatiat, à Ligugé, de dom Bourigaud. Une restauration entreprise grâce à un bénédictin de Marseille, ingénieur de formation, dom Jean-Baptiste Gibbal, accompagné de dom Gaëtan Froment (1835-1917), aux alentours de 1882. Vers 1888-1889, le cloître est restauré par un moine de Solesmes, architecte, dom Mellet, déjà nommé. Sur le plan économique dom Alphonse Guépin, prieur, même s'il bénéficie de soutiens, se préoccupe de l'avenir économique du monastère. En 1893, il projette de développer la production d'une liqueur, l'élixir de Silos. Une production qui commence en 1893 avec, en particulier, le soutien financier de la famille de dom Parisot (Del alamo martinez, 1983, p. 108-124). Dom Guépin lance la création d'une école monastique à Silos destinée aussi à faire émerger des vocations, le moyen aussi de faire de Silos une vraie communauté en dehors de l'instabilité causée par le fait que des moines de Ligugé et de Solesmes, en lien avec les expulsions viennent séjourner à Silos comme dans un refuge. Un externat est créé à partir de 1881, transformé en 1885 en internat. Quatre années d'études d'humanités et de mathématiques sont ainsi organisées dans cette école. Il n'est pas inintéressant, dans ce cadre, de constater que dom Parisot a séjourné à la fois à Marseille et à Silos, soit dans des monastères accueillant des enfants en formation scolaire et liturgique. Dans ce panorama complexe, il est un évènement qui a profondément divisé les moines de la congrégation, la crise de la gouvernance de Solesmes.

La crise de Solesmes

Dans cette fragilité et cette instabilité paradoxale, puisque parallèle à un fort développement monastique en termes de vocations, figure aussi la crise de la gouvernance de Solesmes, vers 1890-1893. Dom Paul Delatte est abbé depuis 1890. Les moines, en raison des expulsions, sont encore hors du monastère et se réunissent pour les dimanches et fêtes chez les moniales de Sainte-Cécile. L'abbesse, « héritière » de dom Guéranger, devient directrice spirituelle de plusieurs moines. Dès 1891, des visiteurs canoniques signalent des irrégularités à dom Delatte. Deux moines, dom Martin Coutel de la Tremblaye (1856-1909) et dom Joseph Sauton (1856-1916) évoquent la situation à trois évêques qui alertent alors le Saint Siège. Dom Fernand Cabrol, alors à Rome, prieur de Solesmes, fait classer l'affaire et les deux moines sanctionnés se retirent à Ligugé le 25 juin 1892. Le Saint Office ordonne deux enquêtes sur les deux religieux en question. Ils sont disculpés et le tribunal romain reprend le procès de l'abbesse. Dom Delatte et dom Cabrol, le 8 avril 1893, sont suspendus et assignés à résidence à Subiaco. Dom Gauthey, abbé de Marseille, est nommé abbé intérimaire de Solesmes, assisté de dom Jean-Louis Pierdait (1857-

1942). L'abbesse de Solesmes reçoit l'ordre de ne plus communiquer avec ses moniales pendant un certain temps. Pour éviter le scandale, l'évêque du Mans, Monseigneur Guillaume Labouré (1841-1906), demande à Rome la suspension de son procès. En Octobre 1893, Léon XIII maintient dom Delatte et Madame Cécile Bruyère dans leurs fonctions respectives (Bord, 2014, p. 209-212).

Cette situation complexe n'empêche nullement le développement de l'orientalisme bénédictin au sein de la famille solesmienne. Mais cet intérêt propre à quelques individus et de nature essentiellement érudite et intellectuelle, n'est pas de même nature que celui, plus missionnaire, qui motive une autre abbaye située en France, Belloc, membre de la branche française de la congrégation du Mont-Cassin, maintenant de Subiaco-Mont Cassin (depuis 2013), dans la lignée de la fondation de La Pierre-Qui-Vire.

Belloc n'intervient pas directement dans l'histoire des Pères Jeannin et Parisot, en dehors du fait que cette abbaye est au cœur de la création à Jérusalem d'Abu Gosh, monastère bénédictin érigé en 1900. En effet, en 1898, la proposition est faite aux moines de la Pierre qui Vire de relever le sanctuaire d'Abu Gosh. Un moine s'y rend et la décision est prise en 1899, avec l'autorisation de la République française car cette église dépend alors de la France. Le consul général à Jérusalem, Ernest Auzépy, est d'accord. Ce projet venait après deux tentatives, trinitaire d'abord (1874), puis franciscaine en 1887. En juillet 1899, les bénédictins sont choisis. Un tel projet entrait dans le dessein de Léon XIII (1810-1878-1903) et dans sa volonté de voir une contribution bénédictine à ces entreprises à l'égard de l'Église d'Orient. Pour ce faire, par un *Motu proprio* du 14 novembre 1899, il confie aux bénédictins de la congrégation de la primitive observance le site d'Abu Gosh. Deux moines français (Bernard Drouin et Théodore Andrieu (1834-1923) (Caillava, s.d. [1923 ?])) arrivent à Beyrouth le 4 décembre puis le 13 à Jérusalem avant de s'installer, le 14 janvier 1900, à Abu Gosh.

Le 8 juillet 1901, le patriarche Éphrem II Rahmani demande à Léon XIII l'ouverture d'un séminaire pour le rite syriaque dont l'abbé général de la congrégation de la primitive observance aurait la charge. Dom Drouhin achète pour ce faire au nom des bénédictins de La Pierre-qui-Vire un terrain sur le Mont des Oliviers face à Jérusalem. Fin juillet 1901, le projet de séminaire est acquis parallèlement à la fondation d'Abu Gosh. Deux communautés bénédictines sont donc actées en août 1901, l'une à Jérusalem et l'autre à Abu Gosh. À la tête de l'ensemble est nommé le Père Benoît Gariador (1859-1936), ancien prieur de Kerbénat, avec deux moines de Belloc, rejoignant les pères Andrieu et Drouhin. La restauration de l'église d'Abu-Gosh, la construction d'un petit monastère-séminaire sur le Mont des Oliviers (Saint-Benoît-Saint Éphrem) et le lancement de l'œuvre du séminaire syrien à Jérusalem sont réalisés en 1904. La consécration de l'église d'Abu Gosh a lieu le 2 décembre 1907. Un noviciat propre est obtenu en 1910 et, en 1914, l'ensemble des deux communautés réunit une vingtaine de moines (Doucet, 2009, p. 283-306). Le 17 février 1905, le frère Anselme Chibas-Lassalle (1884-1958, prieur de Jérusalem de 1920 à 1952) émet ses vœux solennels. En septembre 1905, arrive à Jérusalem le frère Julien Puyade. C'est vers 1908, a priori, que les Pères Chibas-Lassalle et Julien Puyade (1882-1914) se mirent à continuer les recherches entreprises par dom Jeannin dès 1896, autour de la collecte et de la transcription des chants de la liturgie syriaque.

Sans aucun doute, ce contexte interne à la famille bénédictine a pesé sur les itinéraires et les travaux des deux religieux, dom Parisot et dom Jeannin, déterminant aussi par là-même des choix intellectuels et musicologiques dont témoigne en grande partie leur correspondance.

4. Les centres d'intérêts des deux religieux à partir de la correspondance

Une première approche montre un dom Parisot très actif en matière de collaborations éditoriales jusqu'en 1902, date de sa sécularisation et donc de sa sortie du réseau bénédictin, ce qui a pu jouer dans le ralentissement de sa production intellectuelle : il semble arrêter sa collaboration au *Dictionnaire de théologie catholique* en 1902 (Hurel, 2014). Il en est de même pour sa participation au *Dictionnaire de la Bible* de Fulcran Vigouroux. Il ne fait pas de doute, pour les deux bénédictins, Jeannin et Parisot, qu'il y a des liens étroits entre les conditions de leur vie monastique et leurs parcours intellectuels. Pour autant, tous deux travaillèrent sans véritablement collaborer, chacun parcourant son itinéraire personnel, au sein même de leur famille monastique, assez classique du côté de dom Jeannin, beaucoup plus instable et fragile du côté de dom Parisot. L'un, dom Jeannin, reste moine toute sa vie, l'autre, dom Parisot, ne l'est finalement véritablement qu'une grosse quinzaine d'années.

Jean-François Goudesenne entrera dans le détail de leur œuvre linguistique et musicologique. Je ne ferai que lister cette pluralité d'intérêts. La correspondance livre d'abord des noms de personnes, souvent collaborateurs ponctuels ou membres de réseaux érudito-monastiques et diplomatiques. Comme toute correspondance savante, en partie héritée, pour le monde bénédictin, des pratiques des mauristes des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, celle de nos deux bénédictins mêle nouvelles érudites, intellectuelles et descriptions éventuelles. Certaines lettres présentent de véritables dissertations, en particulier chez Parisot, d'autres constituent des sortes de récits de voyages.

Thématiques de la correspondance

Chez dom Jeannin, apparait une trentaine de personnages au moins dans la correspondance consultée, qui n'est évidemment pas exhaustive. Parmi ces personnes, la moitié à peu près sont des moines de la famille solesmienne, parmi lesquels dom Paul Delatte bien entendu mais aussi dom Léon Guilloreau (1861-1922), dom Joseph Sauton, un des deux religieux au cœur de la crise de Solesmes de 1893. Dom Jeannin évoque aussi les professeurs de Saint-Anselme où il est formé, comme dom Germain Morin (1861-1946) et dom Anselme Caplet (1836-1916). Le bénédictin est très attaché à Saint-Anselme où il participe activement à la liturgie de l'établissement bénédictin romain en tant que sous chantre. Par ailleurs, il s'intéresse à l'aménagement architectural et décoratif de l'abbaye, fondée quelques années auparavant, en 1888, par Léon XIII. Il tente en particulier de « placer » un artiste sculpteur proche du monastère de Marseille.[3]

[3] Lettre de dom Jeannin à dom Delatte, 30/09/1895 (archives de Ganagobie). Il y est fait allusion à un projet de collaboration de Solesmes à la décoration du collège Saint-Anselme grâce à un sculpteur connu de moines

Quant à dom Parisot, il n'apparait qu'à deux reprises dans la correspondance consultée de dom Jeannin : une fois au sujet d'un manuscrit de Parisot, véritable brûlot contre la congrégation que dom Jeannin signale à l'abbé de Solesmes[4], et une nouvelle fois en décembre 1896 : ils se sont croisés à Beyrouth et Jeannin signale à dom Delatte que Parisot travaille plus sur la langue syriaque et sur la musique orientale en général. Enfin, certaines lettres et relations font aussi état du souci de dom Jeannin, alors qu'il est à Rome pour ses études, de s'occuper des intérêts de l'abbaye de Marseille. Dom Jeannin reste en relations étroites avec l'abbé de Solesmes, dom Delatte, que ce soit durant ses études à Rome[5], ou lors de ses séjours en orient en 1896 puis 1897-1898. Il lui raconte certaines anecdotes, indique le résultat de ses recherches comme la collecte de près de 500 mélodies chaldéennes à Mossoul, et ses séances de travail à Charfé.[6] Dans une lettre du 30 mai 1898, dom Jeannin rappelle qu'il lui a écrit en septembre 1897 pour lui faire part d'une demande de Charfé de confier « à des religieux latins la formation sacerdotale des séminaristes de Charfé. » Aux yeux de dom Jeannin, c'est une occasion pour Solesmes d'avoir un pied à terre en Orient, « soit dans le but d'éviter le service militaire des jeunes religieux, soit dans celui de favoriser les études orientales ». L'idée serait de faire une convention entre Solesmes et la « nation syrienne » : les syriens offriraient les locaux, et Solesmes apporterait les formateurs en latin, théologie et philosophie.

Il reste aussi très attaché à son monastère et à sa congrégation ; la première guerre mondiale est une rupture difficile qui fait suite à l'exil à Chiari de la communauté marseillaise. En effet son collaborateur en Orient, dom Puyade, mobilisé, meurt dès 1914. Pour autant il peut affirmer que l'impression de ses travaux reprendra après la guerre, espère-t-il, grâce à dom Anselme Chibas Lassalle (1884-1958) d'une part et au financement de la congrégation de Solesmes d'autre part.[7] Cette collaboration est intéressante car elle unit des moines de deux congrégations différentes, issus de monastères français alors même que ces deux monachismes, guérangéen d'une part, issu de la Pierre qui Vire d'autre part, sont bien différents dans leur histoire et leur physionomie structurelle et spirituelle. D'ailleurs, apprenant la mort de dom Jeannin,

---

de Marseille, M. Joucla, déjà l'auteur de statues pour l'abbaye de Sainte-Madeleine. L'abbé primat semble d'accord. Sur Saint-Anselme, voir : Engelbert, 2015.

[4] Lettre de dom Jeannin à dom Delatte, 29/12/1895 (Ganagobie, archives) : dom Jeannin prévient l'abbé de Solesmes car lui et son confrère abbé de Ligué auront sans doute à gérer le problème : « les histoires injurieuses se rapportaient *indiscriminatim* à toutes les personnalités de la Congrégation. »

[5] Lettres 26/06/1895, 30/09/1895, 09/11/1895 et 30/12/1896 (Ganagobie, archives).

[6] Dans une lettre du 30/12/96, dom Jeannin évoque une mission riche de 200 airs liturgiques recueillis, « en général plus ornés et intéressants que les airs chaldéens que j'avais pris à Marseille. » Il annonce qu'à Mossoul, il devrait s'occuper de la liturgie chaldéenne. Durant sa mission suivante, en Mésopotamie (4/10/1897-30/5/1898), il évoque à l'abbé de Solesmes son trajet (il est allé en Mésopotamie en passant par la Syrie et en est revenu via l'Arménie et Constantinople. Ce trajet du retour lui a permis de « vivifier en lui » la dévotion à saint Expédit, si importante à Marseille. Le résultat de ses recherches à Mossoul : la collection complète des chants liturgiques chaldéens, soit 480 mélodies et une vingtaine de chants syriens qui n'existent pas en Syrie. Il va maintenant à Charfé, au séminaire syrien pour terminer son travail (150 mélodies sur les 700).

[7] Lettre du 10/11/1915 (Ganagobie, archives).

dom Chibas Lassalle témoignera de son profond attachement à l'homme et à son œuvre et de la reconnaissance des moines syriens.

Parallèlement, les débats entre dom André Mocquereau (1849-1930) et dom Jeannin, leurs oppositions réelles, sont sans doute à étudier en tenant compte de l'histoire particulière des monastères de Solesmes et de Marseille (devenu Hautecombe puis Ganagobie) et du danger possiblement perçu par dom Mocquereau pour sa vision des choses, de l'apport ethnomusicologique provenant de l'orient.[8]

La correspondance de dom Jean Parisot est de nature assez proche dès lors qu'il s'agit d'érudition bien entendu mais très différente dans sa dimension monastique. Curieusement, en dehors de dom Paul Delatte, les moines présents dans la correspondance et les correspondants moines de Parisot sont très différents. Deuxième cas révélateur, c'est l'omniprésence de la famille de Parisot, ses parents, son frère et sa sœur religieuse bénédictine, un peu comme si, à aucun moment, Jean Parisot n'avait réellement quitté ses proches. Il est vrai que fortunée, sa famille est sollicitée par exemple par le supérieur de Silos pour financer la distillerie devant y être installée[9]. Mais c'est un fait qu'à chaque crise personnelle, Parisot se retrouve dans les Vosges, à Plombières ou à Nancy. Lors de la crise ultime dans laquelle dom Parisot cache à dom Joseph Bourigaud, l'abbé de Ligugé, son voyage en Orient en 1900-1901, de nouveau Monsieur Parisot devient un des interlocuteurs de l'abbé lorsqu'il s'agit de reprendre contact. C'est aussi exclusivement à ses parents et à son frère que Parisot écrit lors de ce dernier voyage et évoque son déroulement. La rupture avec Ligugé semble acquise autour de 1900, sinon avec la vie monastique, dom Parisot envisageant de quitter la congrégation pour Maria Laach ou pour une autre congrégation, allemande en particulier.[10]

Dom Parisot avait développé très tôt des liens, à la fois personnels et intellectuels, avec d'autres bénédictins de la congrégation de Solesmes : les liturgistes dom Paul Cagin (1847-1923) et dom Joseph Pothier (1835-1923), ce dernier étant sans doute le premier qui le rencontre lors d'un passage à Saint-Dié en 1882, mais aussi dom Paul

[8] L'abbaye de Solesmes conserve une petite dizaine de lettres de dom Jeannin à dom Mocquereau, entre 1891 et 1916.

[9] De Silos, dom Parisot demande à ses parents un prêt de 10 000 frs pour financer le lancement d'une liqueur type chartreuse mais moins chère (2/4/1892). Une longue lettre de dom Guépin à Mr Parisot explique le montage financier et la nécessité économique pour la vie du monastère. Ce projet de liqueur vient des jésuites de Burgos, la liqueur a été expertisée par un spécialiste bordelais, il sera soutenu fortement localement (12/4/1892) ; Le 17 avril 1892, D. Guépin remercie Mr Parisot du prêt de 10 000 francs pour Silos. Et dom Parisot fait de même (21/4/1892). Le 27 avril il accuse réception de l'argent et signale donc que cet argent est pris sur son patrimoine et que s'il devait hériter, cela reviendrait à la congrégation (mais arrangement possible avec les supérieurs). Dom Guépin remercie aussi Monsieur Parisot pour ce prêt sans intérêt (4/5/1892). Ce n'est pas tout, une lettre de dom Guépin à M. Parisot nous apprend que les cousines de dom Parisot ont réalisé et offert une étole et des linges d'autels brodés qu'il reçoit à Ligugé alors qu'il s'apprête à repartir pour Silos (27/5/1892). Le 19/10/1893, dom Guépin apprend à M. Parisot que 20000 litres de liqueur sont en attente de mise en bouteille dans un château voisin de l'abbaye et loué pour cela. Cette commercialisation de liqueur semble lancée début 1894 comme l'écrit à dom Guépin à M. Parisot (17/1/1894), lui signalant aussi la fragilité financière de l'abbaye. Cette lettre évoque précisément toutes les difficultés de mise en bouteille, étiquetage… et insiste sur le rôle important du dom Gaugain dans tout cela.

[10] Le 16 mai 1900, dom Ancel, moine de Maira-Laach et ancien bénédictin de Solesmes, le contacte au sujet d'un manuscrit noté de Trèves (Ligugé, archives).

Delatte, son frère de profession, et dom Laurent, chantre à Silos, proche du jeune moine Parisot.

La correspondance de Parisot livre beaucoup plus d'éléments bibliographiques, qu'il s'agisse de publication en cours, d'envoi d'articles, des contributions au *Dictionnaire de la Bible* de Vigouroux, de la collaboration longue avec René Graffin (1899-1967) autour de la *Patrologia syriaca* vers 1894-1897 ; qu'il s'agisse aussi de l'envoi des livres dont il a besoin dans l'un ou l'autre des monastères où il réside successivement.

Par les thématiques abordées dans les lettres, on sent un religieux instable tout en étant dévoué à ses fonctions exercées à Solesmes, à Ligugé, à Silos ou à Marseille. Heureux est-il dans les premiers mois à Silos, heureux d'accompagner les premiers moines espagnols, de les instruire, tout comme d'instruire les jeunes dans l'alumnat. Peut-être y-a-t-il un lien entre la crise de la gouvernance de Solesmes et son arrivée à Marseille, à la fin du 1893, auprès de l'abbé, dom Jean-Christophe Gauthey, au plus grand regret du supérieur de Silos :

> *Les élèves le regrettent beaucoup : il s'était intéressé à eux et leur a fait faire de grands progrès, car il sait parfaitement enseigner et éveiller l'esprit de ses auditeurs. À l'église, nous sentons également son absence pour l'orgue dont il savait tirer de si harmonieux accords. Nous sommes bien peu nombreux ici et la perte d'un confère aussi intelligent et aussi dévoué est un coup sensible. D'un autre côté la responsabilité de sa santé était lourde et je la voyais décliner dans les derniers temps, non pas tant par excès de travail que par une surexcitation constante. Je m'inclinerai devant la résolution des supérieurs, quand elle me sera manifestée.*[11]

Une première tentation de sécularisation semble évitée à l'automne 1894 au plus grand soulagement de dom Delatte, son vieux compagnon de noviciat. Il est alors stabilisé à Ligugé, semble satisfait de retrouver « repos moral, direction, exemples » dans ce qui sera son dernier port d'attache monastique. Les lettres de dom Delatte puis celle de son abbé, dom Bourigaud, témoignent d'une volonté d'aider ce moine en difficulté passagère puis plus profonde, en charge d'un cours de Liturgie en 1894-1895, heureux aussi de continuer à recevoir des nouvelles de Silos (1897).

Les sources consultées, la correspondance en l'occurrence, permettent de constater la diversité des intérêts de Jean Parisot, y compris sous l'angle du chant et de la liturgie mais en prenant en compte aussi la dimension linguistique de l'expression du sacré : de la musique juive biblique (en 1894, il a presque intégralement terminé son article « Musique des hébreux » pour le *Dictionnaire de la Bible*), à la réforme du bréviaire en passant par la liturgie mozarabe à laquelle il s'intéresse lorsqu'il est à Silos et l'ensemble de la musique orientale religieuse. Le monde biblique et sémitique le passionne comme le montre sa collaboration au *Dictionnaire de la Bible* de Vigouroux dès 1892. Avec dom Mocquereau, nous avons la trace de longues conversations autour du chant grégorien et de la liturgie, mentionnées en 1891. En effet, il fait part

[11] Lettre de dom Guépin à Monsieur Parisot, 19/10/1893 (Ligugé, archives).

de l'intérêt des moines espagnols de Silos pour développer les « choses de Solesmes » : le chant, la liturgie, les études, le sens artistique, en lien avec l'étude de la musique mozarabe et de la nécessité de la connaitre et de l'étudier[12]. La paléographie musicale et le syriaque constituent dès 1889 au moins un intérêt reconnu de dom Parisot. L'intérêt pour les analyses croisées de la musique orientale, mozarabe et occidentale se fait sentir dans des échanges avec dom Paul Cagin, toujours autour de 1891, période manifestement faste pour le jeune profès de Solesmes installé à Silos. Dom Cagin se demande même dans quelle mesure Parisot ne pourrait pas faire partie d'une équipe qui réunirait, chez les bénédictins de la congrégation de Solesmes, un moine pour l'orient, un pour la musique romaine et un autre pour la liturgie mozarabe[13]. En mars 1892, Parisot avoue sa passion pour la musique mozarabe, qu'il n'en sortirait jamais si on le laissait y entrer. Début 1892, Cagin regrette l'absence de Parisot à Solesmes :

> *Mais diable d'homme, aussi savant que modeste, aussi doux, aussi bon que laborieux et pénétrant, que n'êtes-vous donc là ! que de choses j'aurais à vous dire ! voire une découverte. Qu'en penseriez-vous. Nous pourrions murir la chose ensemble, l'exploiter. Hélas ! Je monte au 1er étage. Il n'y est plus. Mais vous m'êtes absolument nécessaire mon cher ami. Cela je le dirais sur tous les tons ; s'il le fallait je le dirais en syriaque, en russe, en arménien, en copte, peut-être en éthiopien.*
>
> *J'espère bien au moins que vous n'abandonnerez pas toutes ces études. Le jardin des Hespérides était jadis en Espagne, d'aucuns l'ont dit. Mais aujourd'hui, je m'en assure chaque jour davantage, c'est en Orient qu'il faut chercher la toison d'or des antiquités liturgiques, je dis des antiquités primitives.*[14]

Par son engagement quotidien dans la liturgie de Silos, dom Parisot expérimente l'analyse des pièces du graduel et la pratique du chant. Il s'intéresse aussi, en lien avec dom Pothier, aux offices propres d'un monastère, peut-être toujours de Silos mais ce n'est pas certain. Il propose, en 1892, des réformes autour du bréviaire, en abordant les habituelles questions que sont l'ordre des psaumes de vêpres le dimanche, l'évolution historique des calendriers.[15] Malgré la distance, dom Cagin continue à encourager Parisot, en particulier durant l'année 1893 :

> *Il y a bien là une vieille lettre où vous me posiez des questions liturgiques… Je me garderai bien de le faire. Vous voulez donc me faire porter de l'eau à la rivière ? c'est bien plutôt moi qui vous poserais des questions. Que n'allez-vous pas nous apprendre dans vos savants articles sur la musique des hébreux. Vous y êtes bien préparé. Vous êtes musicien, vous êtes orientaliste, vous êtes curieux, vous n'êtes point bête, vous avez étudié la*

[12] Lettre à Dom Mocquereau du 27/10/1891 (Ligugé, archives).

[13] Lettre de dom Cagin à dom Parisot, 8/12/1891 (Ligugé, archives).

[14] Ligugé, archives.

[15] Lettre du 27 mars 1892 (Ligugé, archives).

> *métrique des anciens, item leur musique ; vous arriverez, je crois, à des résultats plus satisfaisant que de simples archéologues. »*[16]

La musique orientale est en effet au cœur de la correspondance, en particulier avec dom Pothier entre 1895 et 1897, qu'il s'agisse par exemple de la classification des mélodies ou de la question du tétracorde. Mais ces questions s'insèrent plus largement dans une histoire de l'Orient chrétien. Dès 1892, dom Delatte suggère à Parisot de dresser une liste chrono-bibliographique des conciles orientaux et la collaboration avec Graffin autour des auteurs syriaques, vers 1894, confirme la multiplicité et la complémentarité des compétences et des intérêts de Parisot, soutenu en cela par certains de ses confrères dont dom Delatte qui semble le « porter » en lui rappelant à plusieurs reprises leur profession commune à Solesmes.

Conclusion

Il ne s'agit ici que du début d'une enquête, destinée à reconstituer un puzzle, celui de l'histoire des moines bénédictins et de leur relation à l'Orient à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle. Une histoire interne aux familles bénédictines, en lien avec Saint-Anselme à Rome, entre difficultés politico-religieuses et dynamiques fondatrices… ; une histoire qui se situe aussi au cœur de l'histoire intellectuelle de l'orientalisme, dans la réalité politico-religieuse de l'Orient de la même période. Il fallait commencer par repérer les sources, toutes privées ou presque, c'est cette première étape qui est ici présentée.

Références

BORD, Lucien-Jean, 2009, *Histoire de l'abbaye Saint-Martin de Ligugé*, Paris, Geuthner.

BORD, Lucien-Jean, 2014, *Histoire de l'abbaye Saint-Martin de Ligugé (361-2001)*, Paris, Geuthner.

BORD, Lucien-Jean, 2016, « Trois fondateurs, Dom Ferron, Dom Bastide et Dom Bourigaud », dans Dom Thierry Barbeau et Daniel-Odon Hurel (sous la direction), *Solesmes, Prieuré médiéval, abbaye contemporaine*, Paris, Riveneuve Éditions, p. 251-271.

CAILLAVA, Michel-Cyprien, s.d. [1923 ?], *Dom Théodore Andrieu OSB (1834-1923)*, Albi, 37 p..

DEL ALAMO MARTINEZ, Constancio, 1983, *Silos, cien anos de historia (1880-1980)*, Madrid.

DOUCET, Marc, 2009, *Des hommes travaillés par Dieu, Histoire de l'abbaye de Belloc*, Paris, Cerf Histoire.

ENGELBERT, Pius, 2015, *Sant'Anselmo in Rome, College and University, from the Beginnings to the Present Day*, Henry O'Shea (trad.), Collegeville, Minnesota, Liturgical Press.

[16] Lettre de mai ou juin 1893 (Ligugé, archives).

GOUDESENNE, Jean-François, 2020, « Redécouverte d'un mouvement monastique bénédictin pour la promotion et la sauvegarde des patrimoines liturgiques et musicaux d'Orient : historique et profils d'une musicologie innovante (1860-1930) », *Revue des traditions musicales*, nº 14 « Religieux musicologues francophones de l'Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, p. 25-50.

HUREL, Daniel-Odon, 2014, « Peut-on être bénédictin sans être érudit ? le monachisme bénédictin dans le Dictionnaire de théologie catholique », dans *Théologie et érudition de la crise moderniste à Vatican II, autour du* Dictionnaire de théologie catholique, (textes réunis par Sulvio Hermann De Franceschi, Limoges, PULIM, collection Histoire, p. 175-187.

L'abbaye Sainte-Madeleine de Marseille à Ganagobie, 1865-2015, Ganagobie, 2015.

PRÉVOTAT, Jacques, 2005, « Dom Besse en son temps. Sa vision du monde et de l'Église », dans *Revue Mabillon*, n.s., t. 16 (=t. 77), p. 15-21.

SOLTNER, Louis, 2005, *L'abbaye de Solesmes au temps des expulsions (1880-1901)*, Solesmes.

Redécouverte d'un mouvement monastique bénédictin pour la promotion et la sauvegarde des patrimoines liturgiques et musicaux d'Orient : historique et profils d'une musicologie innovante (1860-1930)

Jean-François GOUDESENNE*

L'article de Daniel-Odon Hurel (2020) a brossé à grands traits les contours d'un véritable mouvement intellectuel, spirituel et artistique éclairant le contexte de ce grand œuvre de dom Jules Jeannin (1866-1933) que furent *Les Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes* et vient l'inscrire dans une perspective historique dynamique. Enfouie et oubliée après les ruptures provoquées par la seconde guerre mondiale, finalement ignorée par les restaurateurs du chant grégorien, qui s'orientèrent vers d'autres directions, davantage latino-centristes que comparatistes, cette école d'orientalistes, largement anticipée par dom Jean Parisot (1861-1923), fut effectivement précédée d'un vaste mouvement de byzantinistes, d'antiquisants et d'orientalistes, de Villoteau à Bourgault-Ducoudray, en passant par Paranikas ou le père Thibaut des Assomptionnistes, qui fut porté par un intérêt croissant en faveur des « chrétiens d'Orient », fortement encouragé par le pape Léon XIII, depuis sa Constitution de 1894, *Orientalium dignitas ecclesiarum*.

Un ensemble d'archives inédites, conservées dans les abbayes de Ligugé, Ganagobie, Belloc et Solesmes, tout récemment complété par de premières explorations au séminaire syrien de Charfé, viennent enrichir la chronologie et la matière autour de plusieurs figures, non seulement dom Jeannin et dom Parisot, mais encore leurs confrères Puyade, Chibas-Lassalle et nombre de leurs correspondants. Des missions d'étude de ces moines bénédictins en « Turquie d'Asie » (Constantinople, Smyrne)

* Chargé de recherche au CNRS, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, CNRS, Orléans-Aubervilliers, section de musicologie, musicologie@cnrs-orleans.fr.

puis à Charfé, Mossoul, Damas et Jérusalem, des collaborations avec les communautés présentes en France (Saint-Julien le Pauvre à Paris, Saint-Nicolas-des-Grecs à Marseille) ont puissamment contribué à construire une véritable *musicologie comparée*, similaire aux méthodes élaborées par Baumstark dans les sciences liturgiques. Les études et transcriptions des répertoires syriaques, maronites et chaldéens, avec des incursions dans les traditions synagogales, bien sûr sans oublier le chant byzantin, ont eu d'importantes retombées sur les conceptions de la restauration de leurs propres traditions latines, notamment le chant « grégorien ».

Dans la perspective d'une revalorisation de ces patrimoines millénaires, où Orient et Occident n'opèrent pas toujours dans une pertinente distinction, je tenterai de dégager les grandes lignes d'une musicologie dont les méthodes permettent enfin de considérer ce mouvement comme avant-gardiste, par ses composantes ethnomusicologiques et ses conceptions théoriques du langage, du rythme et de la métrique, d'une modalité revivifiée par la flexibilité de l'intonation.

1. Contours d'un mouvement orientaliste (années 1880)

a. L'imaginaire d'une communauté intellectuelle et artistique

Entre la Constitution *Orientalium* de Léon XIII (1894) et l'Affaire Dreyfus, l'orientalisme, comme le retour à l'Antique -commencés quelques décennies plus tôt, à la suite des campagnes napoléoniennes d'Égypte-, est nettement perceptible dans les conférences des musicologues européens, surtout à Paris. Par exemple chez Amédée Gastoué qui à la *Schola Cantorum* en 1900 clame haut et fort les origines hellénistiques et syriennes du grand « art grégorien occidental » (Gastoué, 1900). Dom Parisot n'y va pas non plus de main morte en insistant bien sur l'emprunt aux anciens sémites et aux juifs de la synagogue, tant pour le vers poétique que pour la psalmodie et la musique, ce à une époque où l'Action française préparait un terrain d'antisémitisme qui sera cependant condamné vingt ans plus tard par le pape Pie XI. Toute une classe d'intellectuels et de religieux suivait ces chemins, préparés entre autres par le Cardinal Pitra : dans ses travaux sur l'hymnologie, ce dernier entrevoyait dans les « assises profondes des chants traditionnels de l'église, des similitudes avec les procédés des anciens Sémites et des plus antiques chants de la Synagogue »[1].

b. La toile de fond d'un « Credo orientaliste » après Léon XIII

À la suite de Léon XIII et de la fondation de la *Revue de l'Orient chrétien*, dom Parisot a posé la toile de fond d'un « *Credo* orientaliste » en affirmant qu'« emprunter aujourd'hui encore à l'immuable Orient, ce n'est pas s'éloigner de la tradition musicale des Anciens » (Parisot, 1896, p. 204). Soulignons l'excellence de sa formation intellectuelle de linguiste, spécialiste des langues orientales (ill. 1), de philologue, assistant du Professeur Graffin à l'Institut catholique de Paris pour le syriaque. Brillant helléniste, il devint membre du Sylloge littéraire de Péran, à Constantinople.

[1] Citation du *Compte rendu du Congrès Général de Musique Sacrée, Strasbourg* et l'un des manuscrits des Archives de Ligugé, p. 2.

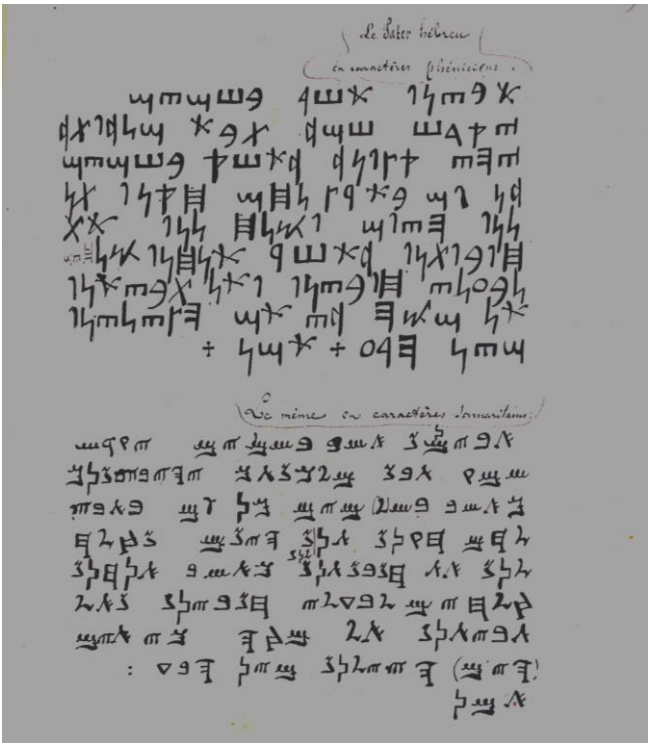


Illustration 1 : Archives de Ligugé : Parisot, Texte du *Pater* traduit en hébreu et en samaritain

Dom Cagin (1847-1923), qui entreprend une abondante correspondance très pointue avec lui sur des questions techniques, musicales et philologiques, admire le niveau exceptionnel du moine :

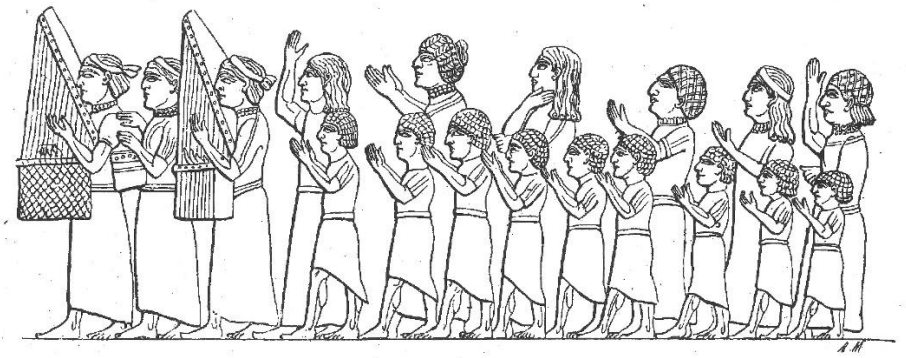
> *Qu'allez-vous pas nous apprendre dans vos savants articles sur la musique des hébreux ! (...) vous êtes musicien, vous êtes orientaliste, vous êtes curieux, vous n'êtes point bête, vous avez étudié la métrique des anciens, item leur musique ; vous arriverez, je crois, à des résultats plus satisfaisants que de simples archéologues (Cagin, 1893).*

On remarque des similitudes dans les profils de formation de nos deux moines : dom Jeannin fut docteur en théologie, mais surtout détenteur d'un haut niveau d'éducation musicale : la pratique de l'orgue, de l'improvisation et de l'accompagnement du chant grégorien, la composition ; les références occasionnelles à Camille Saint-Saëns et Vincent d'Indy. On recueille plusieurs témoignages élogieux pour l'un comme pour l'autre.[2]

[2] « Dieu seul sait combien il [dom Jeannin] m'a fait comprendre la beauté du chant grégorien par son accompagnement où il se révélait tant ! Par sa compétence et surtout par sa simplicité et sa grandeur d'âme ». Bouiller, organiste du Séminaire St-Irénée, Lyon, 12/3/33 (Archives de Ligugé, 3 E II).

c. Le musicologue devient ethnologue : l'approche comparée ou interculturelle

Une bonne décade après les séjours de Pierre Loti (1879 et 1892) à Constantinople, c'est tout un imaginaire orientaliste qui respire à travers plusieurs publications de Parisot, par exemple dans ses articles du *Dictionnaire de la Bible* de Vigouroux (ill. 2 et 3).



192. — Chanteurs susiens précédés de musiciens. D'après Layard, *Monuments of Nineveh*, t. II, pl. 49.

Illustration 2 : Parisot (Vigouroux, 1912), « Musique des Hébreux », Babylone

Égyptiens, précurseurs des Grecs, au rang des sciences sacrées. Les Sémites la développèrent dans un sens moins austère. Nous en avons la preuve quand nous voyons, sous la XVIIIe dynastie, l'influence asiatique prédominer aux bords du Nil, et changer en l'amollissant le caractère de la musique égyptienne. Nous ne savons si les vices d'exécution de la musique orientale actuelle proviennent de l'influence arabe, ou s'ils existaient plus anciennement. Au dire de Clément d'Alexandrie, les chants hébreux étaient réguliers et harmonieusement cadencés, les mélodies simples et graves : ἐμμελὴς εὐλογία καὶ σώφρων... αὐστηρὰ καί σωφρώνικα μέλη. *Pædag.*,

383. — Musiciens étrusques. Tombeau étrusque. D'après H. Lavoix, *Histoire de la musique*, p. 59.

airs nous semblent représenter mieux que les chants israélites occidentaux, l'art judéo-oriental dont nous avons cherché à étudier le caractère. Voir J. Parisot, *Récitatifs israélites et chants de synagogue*, dans les *Nouvelles archives des Missions scientifiques*, t. X, 1902, p. 174, 178-202.

RÉCITATIFS LITURGIQUES

I. JOB, III, 1-4

M. ♩ = 132. *Lent.*

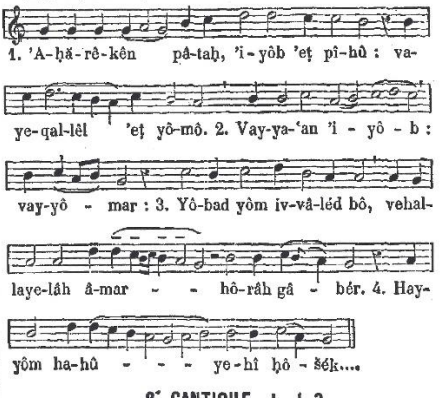
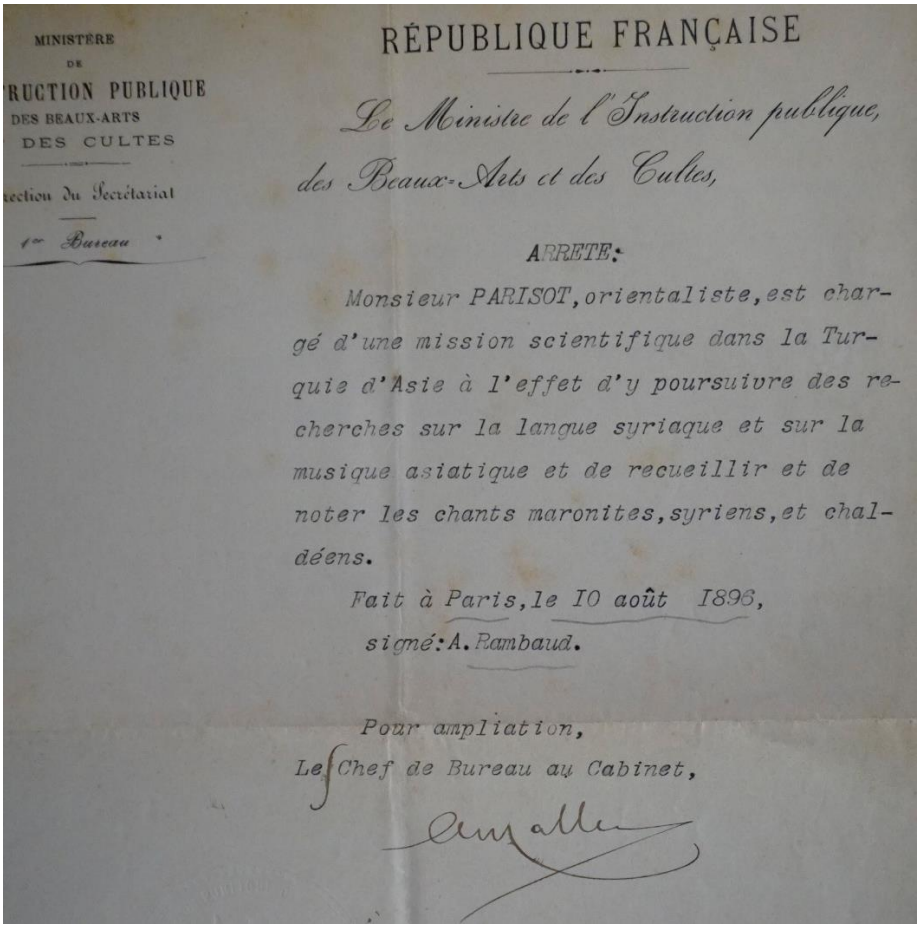


Illustration 3 : Parisot (Vigouroux, 1912), « Corpus récitatifs »

L'opportunité d'une mission soutenue par le Ministère de l'Instruction publique, fera de lui un véritable ethnologue de métier, un des derniers clercs associés en France à un programme d'État avant la séparation entre l'Église et l'État de 1905 (ill. 4). L'objectif de cette mission était clairement exposé : notre moine bénédictin était censé rédiger un rapport et collecter des textes et des chants issus des patrimoines culturels de l'Orient d'alors.



MINISTÈRE
DE
RUCTION PUBLIQUE
DES BEAUX-ARTS
DES CULTES

ection du Secrétariat

1er Bureau

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Le Ministre de l'Instruction publique,
des Beaux-Arts et des Cultes,

ARRETE:

Monsieur PARISOT, orientaliste, est chargé d'une mission scientifique dans la Turquie d'Asie à l'effet d'y poursuivre des recherches sur la langue syriaque et sur la musique asiatique et de recueillir et de noter les chants maronites, syriens, et chaldéens.

Fait à Paris, le 10 août 1896,
signé: A. Rambaud.

Pour ampliation,
Le Chef de Bureau au Cabinet,

Illustration 4 : 3 Ordre de mission de Dom Parisot (Arch. Ligugé)

Pour dom Jeannin quant à lui, la mission reste plutôt intra-ecclésiale, liée aux Missions catholiques du Levant, ce qu'atteste une correspondance avec le patriarche chaldéen Khayyat. Ce dernier lui rappelle explicitement l'importance du répertoire syriaque oriental (Mossoul), moins connu que son pendant occidental (Antioche)[3] (ill. 5, 6 et 7).

[3] Archives de Ganagobie, correspondance du 17/2/96.

Illustration 5 : Mgr Khayyat (Archives de Ganagobie)

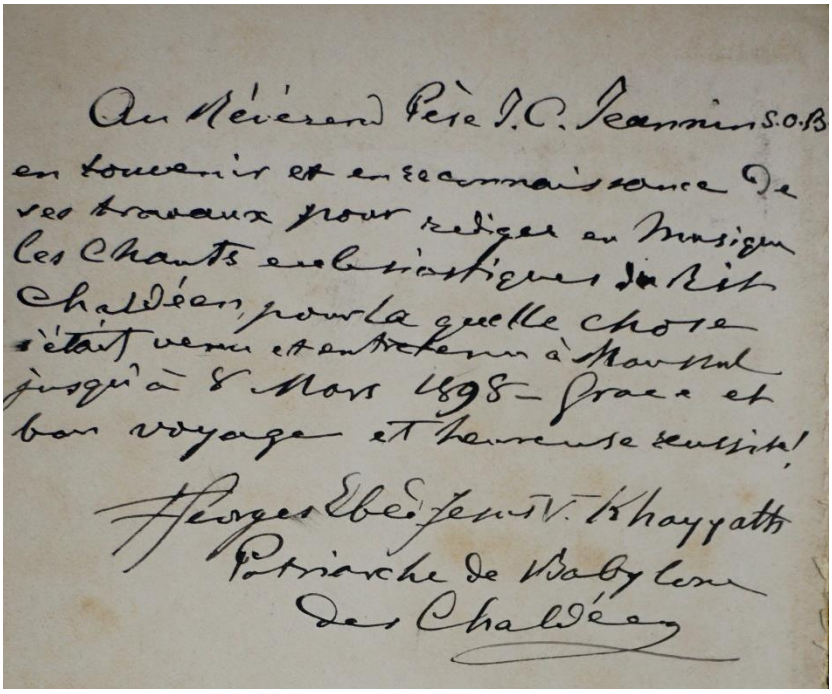


Illustration 6 : Lettre autographe de Mgr Khayyat (Archives de Ganagobie)

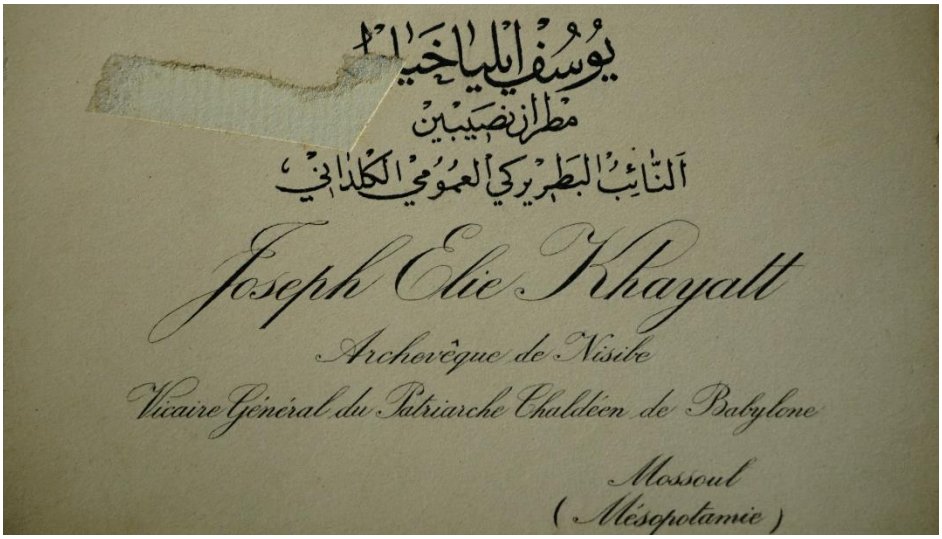


Illustration 7 : Carte du patriarche Khayyat (Archives de Ganagobie)

La conférence « Musique orientale » donnée par Parisot en 1898 s'impose comme texte fondateur, qui illustre un type de musicologie largement tournée vers l'ethnologie, bien peu européo-centriste. Les multiples voyages effectués à l'époque dans des conditions matérielles difficiles (à l'exception des chemins-de-fer) relèvent encore

du Moyen Âge : courses à cheval avec passages à gué ; ralliements à de longues caravanes, interminables marches dans les plaines du Taurus, entre le Tigre, l'Euphrate et le haut plateau arménien, au moment même de terribles massacres perpétrés à l'encontre des villages arméniens vers 1896-1898 (ill. 8 et 9, Parisot, 1887).

Illustration 8 : Mattalia (Arch. Ganagobie)

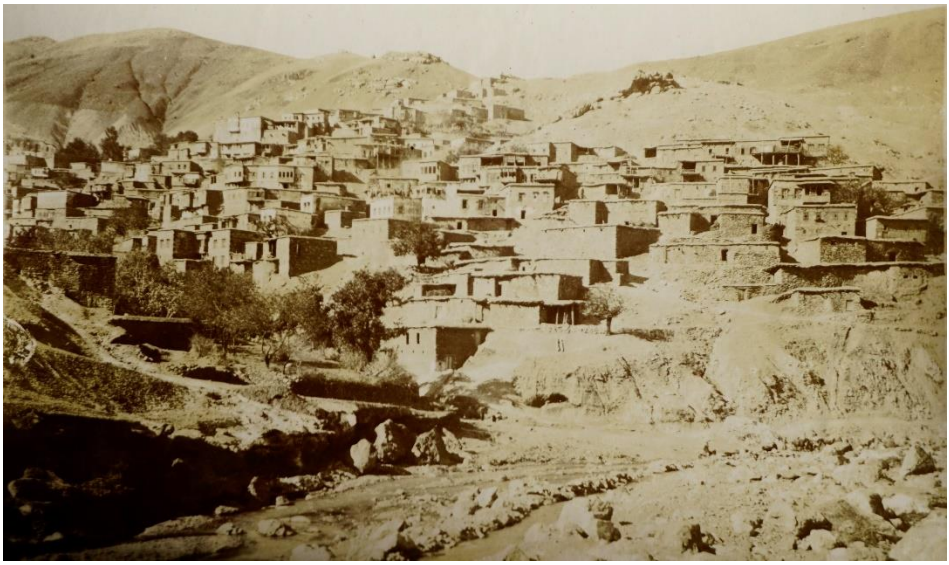


Illustration 9 : Vues de Mattalia (Arch. Ganagobie)

Dans ce contexte ancestral de connaissance directe du terrain qui a mis nos moines en contact direct avec des corpus musicaux que les médiévistes occidentaux ne pouvaient avoir sous les yeux, malgré l'aide des « beaux » manuscrits notés. D'où la grande considération de ces explorateurs pour ces

> *Orientaux qui se tiennent plus éloignés du commerce européen [et] gardent [par conséquent] plus jalousement les vieilles traditions artistiques ; nous nous en réjouissons, car ils ne sauraient abdiquer le patrimoine musical qu'ils tiennent de l'Antiquité. Leurs chants sont d'une richesse modale incomparable, leurs rythmes offrent les plus grandes variétés et leur musique est en général susceptible d'une profondeur d'expression que l'art européen ne nous donne pas dans la même mesure (Parisot, 1898a, p. 6).*

Ignorant l'existence d'enregistrements –qui ne font guère l'objet de mentions dans les archives pour l'instant dépouillées- en ce tournant de siècle, Parisot a très probablement entendu ces esthétiques vocales qui auraient fait -feraient toujours- hérisser les grégorianistes ou les tenants d'une culture classique européenne plus conventionnelle : « la pose du son, l'émission avec traînement de voix », la succession des degrés simples avec « notes d'agrément », les tenues de notes « avec trilles ou roulades » (Parisot, 1898a, p. 6), n'ont guère dû échapper au voyageur originaire d'un milieu français du Second Empire. Parisot évoque indirectement ce *tarab*, cette émotion spécifique que les Arabes revendiquent aujourd'hui par

> *leurs attitudes [associées à ce] sentiment de la passion que cette musique exprime, non comme la nôtre, par des procédés savants et recherchés, mais d'une manière accessible à tous et en parfaite harmonie avec leur caractère ; c'est la jouissance vague d'une mélodie, excitant sans clarté d'intention la sensibilité, comparable au doux enivrement d'une boisson qui assoupit la vivacité des émotions, d'un opium qui stupéfie doucement l'homme, pour le conduire à une molle rêverie (Parisot, 1898a, p. 6).*

Ces savants philologues, ethno-archéo-musicologues, sont même souvent partagés dans une sorte de conflit de valeur entre les patrimoines européens et orientaux :

> *Le jour où les Orientaux appliqueraient à l'art musical oriental, comme ils l'ont fait pour la langue arabe, un enseignement organisé ; le jour où ils mettraient leurs chants par écrit, afin de les soustraire à la routine, mauvaise conservatrice des choses de l'art, la Syrie deviendrait, au moyen des riches éléments d'originalité qu'elle conserve, un foyer de productions fécondes, où elle pourrait hardiment convier les autres nations (Parisot, 1898a, p. 6).*

Un peu plus loin, dans des distinctions peut-être confuses entre mondes sémitiques et aryens, Parisot n'en définit pas moins bien pour autant la nature orale et la différence profonde du langage verbal-modal sous-jacent de ces patrimoines musicaux :

> *Dans ces conditions, la musique, originairement la parole chantée, doit, chez les Sémites, naturellement différer de la musique des races âryennes. C'est ainsi que la nature de la langue arabe explique, je dirai même qu'elle suppose des dégradations de ton, qui entrent dans la structure des gammes orientales. Des peuples éminemment sensibles, comme le sont les Asiatiques, capables d'apprécier de minces intervalles, introduisirent des altérations des sons chantés, issues des altérations des sons vocaliques, dans la division de l'échelle musicale, qu'ils nuancèrent, ainsi que nous*

> *allons le voir, d'une façon contraire à nos habitudes européennes […] et cette musique nous paraît comme la langue elle-même, inintelligible, si nous n'y sommes pas initiés (Parisot, 1898a, p. 8).*

Ces observateurs-restaurateurs de chant liturgique sont tout aussi convaincus de la nécessité assez urgente d'un collectage, mais encore d'une réforme des pratiques liturgiques et cantorales, comme d'une réédition des livres. Fers de lance de la doctrine de Léon XIII, ils furent très critiques à l'égard d'une occidentalisation à marche forcée, par exemple depuis le XVIII[e] siècle dans le chant orthodoxe russe, mais encore en Grèce, en Ionie et ailleurs (même à Constantinople et Jérusalem) où les compositions polyphoniques risquaient de supplanter le vénérable art de la psaltique :

> *La musique arabe, plus encore que la musique grecque, est d'un génie tout opposé à celui de la musique européenne […]. Affaire de goût et d'éducation, les musicologues européens de passage en Orient, sont de très mauvais juges ; ce qui leur manque à ces critiques empressés, c'est l'habitude d'entendre, l'éducation de l'oreille ; ceux qui ont vécu plusieurs années en Orient reconnaîtront la justesse de nos affirmations, que malgré son état de délabrement où la musique ecclésiastique se trouve en ce moment, elle reste […] supérieure à la musique européenne sous le rapport de la mélodie (Rebours,1906, p. XIV).*[4]

d. L'approche comparée ou interculturelle

> *Les répertoires musicaux et les traditions liturgiques des divers rites seraient ainsi les branches séparées d'une même famille, qui se ressemblent sans se réunir (Parisot, 1922, p. 205).*

Par sa vision comparatiste, Parisot[5] porte l'héritage précieux de François Auguste Gevaert dans sa vision qui embrasse d'un même regard les traditions gréco-romaines antiques et les chants liturgiques des églises chrétiennes, partiellement issus de la Synagogue (Gevaert, 1875). Une vision que défendra quelques années plus tard dom Jeannin –qu'il cite même s'ils ne se sont guère rencontrés- dans son vif combat contre la restauration entreprise par Dom Mocquereau à Solesmes, regrettant de mettre le chant grégorien sur le piédestal de l'essentialisme, d'en faire quelque-chose à part des autres traditions chrétiennes non romaines.[6]

Parisot apportera à la communauté des nombreux assistants[7] du *Congrès de musique sacrée* à Strasbourg en l'été 1921, essentiellement « grégorianiste », un corpus

---

[4] Voir également Angelopoulos et Tavernier-Vellas (2005, p. 81-82).

[5] Les références bibliographiques dans les articles de Parisot indiquent un lecteur assidu, informé des grandes publications internationales (anglais, allemand, italien), des dictionnaires et encyclopédies qui fleurissent en cette fin du XIX[e] s. (v. art. Art. « Musique des Hébreux » dans le *Dictionnaire de la Bible* de Vigouroux, t. XXX, col. 1360).

[6] Notes inédites de dom Gauthey, copie de lettre au P. Lhuillier, « Mensuralisme grégorien », déc. 1918 ; art. traduit par le P. Vollaerts « Le grégorien et Solesmes. Science, esthétique et pratique », paru dans *Studien*, février 1931. Arch. Ganagobie, Fonds Jeannin.

[7] Très vaste auditoire de plusieurs centaines de participants.

de chants d'une des synagogues de Damas, qu'il avait collectés lors de sa seconde mission en Orient en 1901 ; il y adjoint encore bien d'autres pièces des liturgies byzantine, syriaque, chaldéenne ou copte, comme le montre le cahier ajouté au compte-rendu (appendice) de ce *Congrès*, qui sur ses 26 pages, comporte plus de 75 % de contributions inédites de l'ancien moine de Ligugé (ill. 10).

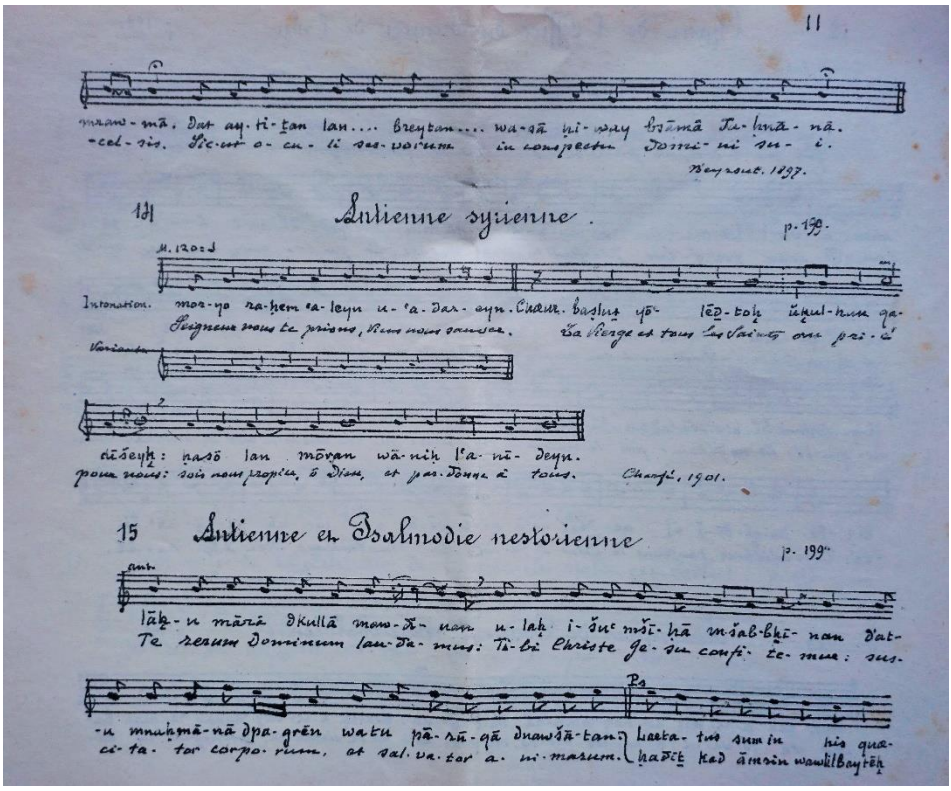


Illustration 10 : Appendice du *Compte rendu du Congrès Général de Musique Sacrée, Strasbourg* de 1921 (Bibliothèque de Ligugé)

De même, dans son livre *l'Accompagnement modal du chant grégorien*, où il reprend les œuvres d'autres organistes, il procède à des analogies avec plusieurs chants de la Synagogue, de la tradition de Damas[8].

À la différence de dom Jeannin et, par la suite, des grégorianistes ayant gravité autour de l'école de Solesmes, Parisot est bien un ethnomusicologue, bien plus qu'un paléographe sémiologue : « mais la description la plus minutieuse ne vaut pas la réalité mélodique que vont nous fournir quelques documents authentiques, recueillis en Orient, de 1896 à 1901 (Parisot, 1922, p. 186) ». Cela n'exclut aucunement la rigueur de ses analyses ni sa démarche intellectuelle, qui éloigne le savant moine d'un orientalisme de pacotille : « mais ce ne sont pas quelques similitudes isolées, explicables

[8] Par exemple : « Récitatifs des livres sapientiaux », Parisot, 1914, p. 117.

par des hasards musicaux, indépendantes de toute tradition suivie ; c'est un ensemble tonal et rythmique qui ressortira de l'examen des mélodies juives, mises en comparaison avec des chants chrétiens de rites différents (Parisot, 1922, p. 187) ».

Fin connaisseur des langues sémitiques et chaldéennes, Parisot n'hésite pas à distinguer l'éventualité d'une différence profonde entre l'art syrien, syriaque et la culture arabo-musulmane des VIII^e^-IX^e^ siècles, la « grande » Syrie se situant comme un tremplin entre les mondes arabe, hellénistique et babylonien (Parisot, 1898b, p. 223). Il ne tombe pas dans le piège de l'amalgame, insistant sur la nature plus diatonique des chants chaldéens… Il remarque l'élément grec dans la constitution de la musique ecclésiastique syriaque, dérivée de la réforme de saint Jean Damascène au VII^e^ siècle et apportant une nomenclature des modes différente de la musique arabe (Parisot, 1898b, p. 226). Malgré l'admiration à l'égard de ces traditions vivantes qui ont dû leur sonner aux oreilles tel un miroir inversé des musiques médiévales occidentales, il ne fut pas naïf quant à l'état relativement dégradé des traditions à leur époque, décadence qui remonterait au moins au XIV^e^ siècle : « […] l'art musical doit être comparé au langage, les chants actuels de la Syrie ne reproduiraient qu'avec de profondes altérations les traits et les caractères de la source originale » (Parisot, 1898a, p. 4). Même la réforme du chant néobyzantin entreprise par Chrysanthos de Madytos (Madytos, 1832-2010), au-delà de sa nécessité, fut perçue comme un massacre par Thibaut lui-même (Rebours, 1906, p. XIII).

e. Conception des patrimoines musicaux historiques et de leur langage

Il transparaît des écrits et des correspondances de dom Parisot qu'il a pris connaissance des traités des théoriciens musicaux arabophones du moyen âge -comme Abū Naṣr al-Fārābī (872-950) (Erlanger, 1930) et Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī al-Baġdādī (1230-1294) (Erlanger, 1935)- et de son époque, notamment le traité que Mīḫā'īl Petrākī Maššāqa (1800-1880) a écrit vers 1830-1840 -et que le père Louis Ronzevalle a publié en 1899 (Maššāqa, 1840-1899 ; Ronzevalle, 1912)- et qu'il a pu y glaner les modélisations proposées pour les échelles modales dites *zalzaliennes*[9] qui agencent des secondes neutres/moyennes (composées de trois quarts de ton) et des secondes majeures.

Plus particulièrement, ce théoricien libanais d'origine grecque admet la pertinence d'une division de l'octave en vingt-cinq degrés et vingt-quatre quarts de ton, système qui semble avoir été adopté par les praticiens levantins dès le début du XIX^e^ siècle. Cependant et pour ce fin musicologue, il n'est pas question d'un tempérament à vingt-quatre quarts de ton égaux. En fait, il propose dans son traité la première modélisation

[9] « La qualité *zalzalienne* se rapporte à Manṣūr Zalzal (726-791), éminent luthiste arabe de l'époque abbasside, à qui la postérité attribue l'établissement de la facture du *'ūd* dit *šabbūṭ* et la mise en place du *dastān* ou frettage de cet instrument, qui devient dès lors la référence du système modal traditionnel arabo-persan. Afin de permettre à ce cordophone de reproduire fidèlement les mélodies vocales traditionnelles arabes, Zalzal installe des marques caractéristiques qu'il dénomme *wusṭā al-'Arab*, ou médius des Arabes, et *mujannab a-s-sabbāba*, ou adjointe de l'index (Abū al-Faraj al-Iṣfahānī, 1869, vol. V, p. 22-24, 57-58, Farmer, 1929, p. 118-119 et Abou Mrad, 2005, p. 771-780). Ces marques sont liées aux intervalles de seconde moyenne (trois-quarts de ton) et de tierce moyenne ou neutre (un ton trois-quarts) qui divisent respectivement la tierce mineure et la quinte juste en deux intervalles quasiment égaux » (Abou Mrad, 2016, p. 71-72).

quantitative sérieuse pour un tel tempérament, ce, essentiellement pour le récuser, car contredisant selon lui la pratique musicale levantine, et lui préférer la quantification intervallique proposée par Chrysanthos de Madytos (1832-2010) -à base de 68 commas à l'octave- dans le cadre de sa réforme de la musique ecclésiastique néobyzantine, une telle quantification permettant d'envisager des secondes neutres/moyennes de tailles inégales :

> *De fait, Maššāqa (1899, p. 71) marque sa préférence pour le raffinement de la division de l'octave pratiquée par les « Grecs tardifs » en 68 commas, par rapport à son homologue dite « arabe » en 24 quarts de ton, dans la mesure où elle confirme l'inégalité des deux secondes moyennes encadrant les degrés zalzaliens, la seconde moyenne inférieure étant affectée de 9 divisions, soit 159 centièmes de demi-ton, en valeur logarithmique, tandis que la seconde moyenne supérieure est ramenée à 7 divisions, soit 123 c. (Abou Mrad, 2016, p. 222).*

Cependant et à l'instar de nombreux lecteurs ultérieurs du traité de Maššāqa, Parisot semble souligner l'usage de ce tempérament égal dans son *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie* (Parisot, 1999, p. 21) :

> *La pratique en usage de nos jours parmi les habitants de la Syrie ne correspond pas dans tous ses détails aux théories formulées par les anciens musiciens arabes. Les savantes combinaisons d'intervalles établies par Al Farabi, Ibn Jafar, Safi-eddin, résultant de calculs compliqués, et qui n'ont peut-être existé qu'en théorie, ont été définitivement laissés dans les livres, et remplacés par le système à vingt-quatre divisions égales, système imaginé vers 1830, par Michel Meshaqa, de Damas. Son manuel musical est aujourd'hui adopté pratiquement par tous les musiciens en Syrie.*

Et dom Parisot de fournir au paragraphe suivant une description claire de l'échelle de base employée dans les différentes traditions musicales (ecclésiastiques et profanes) du Levant, qui est composée de trois intervalles à quatre quarts de ton et de quatre intervalles à trois-quarts de ton. Ce constat ne semble pas avoir été modifié en conséquence de la correspondance qu'a entretenue notre moine de Ligugé[10] avec le théoricien turc moderniste Raouf Yekta qui a adopté une division de l'octave à base de 53 commas höldériens, lui facilitant la substitution à la seconde moyenne inférieure la valeur du *dilimma* proche du ton mineur (8 commas höldériens, soit $65536/59049 \approx 10/9$, 180 cents), en fait, une seconde majeure, et à la seconde moyenne supérieure la valeur du demi-ton majeur (5 commas höldériens, soit $2187/2048 \approx 16/15$, 114 cents), en fait une seconde mineure (Erlanger, 1949, p. 27, Yekta, 1921, p. 2949-2950), cette tendance au rehaussement des degrés *zalzaliens* étant observée chez les théoriciens ottomans modernistes depuis la fin du XVIII[e] siècle[11].

---

[10] Arch. Ligugé, Correspondance, Constantinople 26/7/1899.

[11] Jean During émet l'hypothèse suivante : « les changements survenus dans le système des intervalles turcs ottomans (à la fin du XVIII[e] siècle) […] dont la musique se confondait presque avec la persane, expriment le même souci de se démarquer des cultures voisines » (During, 1994, p. 149). Quant à Nidaa Abou Mrad, il

Mais c'est l'initiation de dom Parisot à la musique ecclésiastique byzantine grecque qui est la plus remarquable et qui relève bien de sa première mission de 1896, comme on peut le lire dans son rapport de mission :

> *J'ai dépassé une nouvelle fois mon programme en m'initiant à la musique grecque. L'inépuisable complaisance du Révérend Père Couturier, des Pères Blancs de Sainte-Anne de Jérusalem (10) ; d'autre part, mes relations avec les Grecs orthodoxes de Jérusalem et de Constantinople me permirent de connaître la pratique musicale conservée dans leurs églises (Parisot, 1899, p. 18).*

Le père Abel Couturier, ne tarit pas d'éloges sur les transcriptions et les arrangements de dom Parisot, notamment le chant *Fos ilaron* des Vêpres byzantines :

> *J'admire [mon révérend Père] la facilité avec laquelle vous pliez notre langue française aux mélodies arabes. L'idée que vous avez de parachever ainsi les mélodies orientales est assez originale et vous pouvez facilement y réussir. Je pense que nos français assistant aux offices des rites orientaux en seraient heureux. Je vous remercie de votre traduction du φωςιλαρον et je me propose de la faire chanter dans une de nos séances académiques.*[12]

2. Fonctionnalité liturgique ou rituelle du chant, codification, notation, oralité/écriture

Nul doute de la hauteur de pensée de tels musicologues initiés à l'ethnologie et à la prise en compte de la nature sensible, concrète et orale des patrimoines musicaux et liturgiques, dont les résultats sont encore à peine évalués et qui révèlent déjà la pertinence de leur approche jusqu'aujourd'hui si l'on accepte la nécessaire actualisation des problématiques de restauration et des pratiques musicales rituelles. Déjà dès 1911 les collaborateurs de dom Jeannin étaient conscients des limites de l'entreprise de leur maître, aussi génial et scientifique fût-il :

> *Un Européen les interprètera toujours à sa façon qui sera aux antipodes de celle de l'oriental. Il n'est donc pas étonnant qu'un étranger muni de la notation musicale chantant devant l'oriental, celui-ci fasse la grimace et trouve qu'on a gâté sa marchandise. C'est un inconvénient nécessaire et qu'on ne saurait supprimer complètement.*[13]

observe que c'est la frange moderniste des théoriciens de la musique ottomane qui a adopté le modèle élaboré par le théoricien al-Urmawī au XIII[e] siècle qui propose de pareilles substitutions diatoniques aux intervalles moyens/neutres *zalzaliens* et qui est précurseur du système *zarlinien*, et ce, probablement afin de se démarquer des Arabes et des Iraniens et de se rapprocher du système tonal harmonique et diatonique européen (Abou Mrad, 2016, p. 196).

[12] Lettre d'Abel Couturier, Jérusalem, Missionnaires d'Afrique (Pères Blancs), Ste-Anne, 23 mai 1900.

[13] Archives de Ganagobie, Fonds Jeannin, lettre de dom Puyade, Jérusalem, 17/2/11.

a. Intonation, intervalles, échelles, modes

Dès ses premières missions en Orient, en Turquie d'Asie (1896), jusqu'à ses dernières conférences (1921), Parisot a porté une très grande attention à la qualité et à la mesure des intervalles, ce qu'on n'imagine guère de nos jours à l'égard de ces pionniers qui ne disposaient pas encore d'enregistreurs et d'instruments de mesure des intervalles. Il rappelle encore à Strasbourg l'usage qu'il faisait du sonomètre, survivance moderne du monocorde médiéval :

> *On percevra aisément les intervalles de l'échelle orientale en faisant glisser sous une corde tendue, un sillet mobile, que l'on fixera aux longueurs suivantes […] L'accord devient parfait entre le chanteur oriental et le musicien européen, lorsque le premier résiste au piano, et que le second s'en aperçoit (Parisot, 1921, p. 193, 195).*

L'organiste chevronné qui pond, comme il en est d'usage pour tous ces experts en ces temps de restauration du chant grégorien, une méthode d'accompagnement du plain-chant, ne fait pourtant pas de cadeaux non plus pour les oreilles occidentales, dom Parisot étant parvenu à une connaissance perceptive des modes orientaux bien plus approfondie et appropriée que l'approche normative/prescriptive de dom Jeannin, ce dernier semblant se rabattre sur les carcans dogmatiques du diatonisme, parangon de l'Occident moderne. C'est en tout cas ce qui porte Parisot à observer ce qui suit avec une rare finesse d'appréciation :

> *La notation rapportée aux tonalités européennes, et surtout reproduite sur des instruments à sons fixes, ne sera pas toujours la traduction fidèle de ces mélodies. Les oreilles habituées à ne percevoir d'autres intervalles que le ton et le ½ ton sont portées à rectifier toute intonation, parce qu'elles ne s'assimilent pas au premier [abord aux divisions européennes modernes] ; […] le nasillement qui semble être une partie obligée du chant oriental, les tremblements de voix, le manque de netteté dans l'émission des sons, causent à l'étranger une impression désagréable ; un assez long temps est nécessaire pour s'y accoutumer. Il arrive même de ne pas saisir à l'audition des chants connus et déjà notés ! (Parisot, 1898a, p. 6).*

Au travers de la *Méthode de Psaltique* du Père Abel Couturier (1906) qu'il a obtenue à Jérusalem, Parisot montre dans plusieurs de ses travaux une connaissance approfondie de la quantification intervallique des échelles du chant néobyzantin qui découle de la réforme chrysantienne (68 commas à l'octave) et que Maššāqa met en compétition avec le tempérament à vingt-quatre quarts de tons égaux.

b. Quelques points de contacts entre Jeannin et Parisot

Si l'on peut affirmer d'après la masse d'archives déjà consultées et les publications imprimées, que nos deux moines n'ont pas œuvré dans un même groupe de travail, quelques rares lettres[14] attestent de leurs croisements et de la prise en compte des travaux de l'un l'autre. Même si dom Parisot est à peine plus âgé de cinq ans, et que

[14] De même que le *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie* (Parisot, 1899, p. 17).

dom Jeannin tarde à publier ses *Mélodies syriennes*, pour des raisons techniques, typographiques et financières, les deux entreprises sont quasiment contemporaines. C'est ce qu'atteste une mince correspondance, de Parisot à Jeannin, dès la première mission de 1896, où ils ont failli se croiser au monastère patriarcal syrien de Charfé (ill. 11).[15]

Illustration 11 : Séminaire syrien de Charfé en chantier (Arch. Ganagobie)

Dans une lettre de 1896, dom Parisot est très clair sur la complémentarité des projets éditoriaux, ce qui laisse à penser que le projet de Jeannin fut élaboré bien en amont de la date de publication à la fin des années 1920 :

> *Les Maronites sachant le travail que vous avez fait à Charfé, n'en désireront que plus vivement leur recueil de chants […], je ne veux ni me refuser à leur légitime désir, ni d'autre part avoir l'air de vous faire concurrence […] Antoine m'a fait voir vos chants. La notation en est très exacte : j'ai été très fier de le dire. Si vous me permettez, comme vous me l'avez dit d'en choisir 5 ou 6 que j'ajouterai à d'autres qui ne sont pas encore notés, j'aurai par là l'occasion d'annoncer dans le rapport que je dois faire, votre propre travail. On verra en même temps que nous sommes unis, pour être forts. Voulez-vous aussi me permettre de vous soumettre quelques indications qui pourront vous être utiles ? D'abord, Antoine me dit qu'il y a trop d'accidents parfois à la clef. Il est tellement absolu qu'il voudrait tout voir en ut ou la mineur. Ce serait excessif ; de plus il faudrait souvent écrire endessous ou au-dessus de la portée, ou alors en clef de fa. […]. Bourgault-Ducoudray met à la clef tout ce qu'il y a de courant dans le morceau sans s'inquiéter de la théorie européenne qui n'a rien à faire avec l'art asiatique*

[15] Archives de Ganagobie, fonds Jeannin, lettre du 6/1/96.

> *[…] il [Bourgault-Ducoudray] appelle la mensuration « l'infirmité de l'art moderne ». Vous avez bien fait de ne pas y forcer les chants syriens.*[16]

Après avoir consulté les transcriptions de son confrère bénédictin, reconnaissant leur pertinence et leur exactitude, Parisot son aîné se permet de lui donner quelques conseils :

> *À l'occasion, ne vous gênez pas (si vous voulez subdiviser), pour écrire successivement 2/4 3/4 ¾ 2/4 ¼. Vincent d'Indy vous en serrera la main, et Saint-Saëns de même. Je vous indique aussi les signes du demi-dièse (+) et du demi-bémol (b/) [exemple donné] […] : [voici] une finale fréquente dans la musique arabe, où le sol + est plus haut que le bécarre est plus bas que le # […].*

Des différences d'appréciation de la diatonicité et de la modalité y sont manifestes et confirment des convergences de point de vue avec d'autres collaborateurs de Jeannin, notamment dom Anselme Chibas-Lassalle, du monastère de St-Benoît de Jérusalem (Mont des Oliviers). Une autre lettre de Parisot comporte quelques notes de présentation des travaux de dom Jeannin et la préparation de son édition des *Mélodies syriennes et chaldéennes.*[17]

De nombreuses notes anonymes, pas encore identifiées, datées, font état de l'avancement régulier de l'œuvre de dom Jeannin, dans laquelle un véritable petit groupe est impliqué. On peut suivre entre 1896/1911 et 1928 les différentes étapes de la publication des *Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes* (ill. 12). On y rapporte en 1911 que

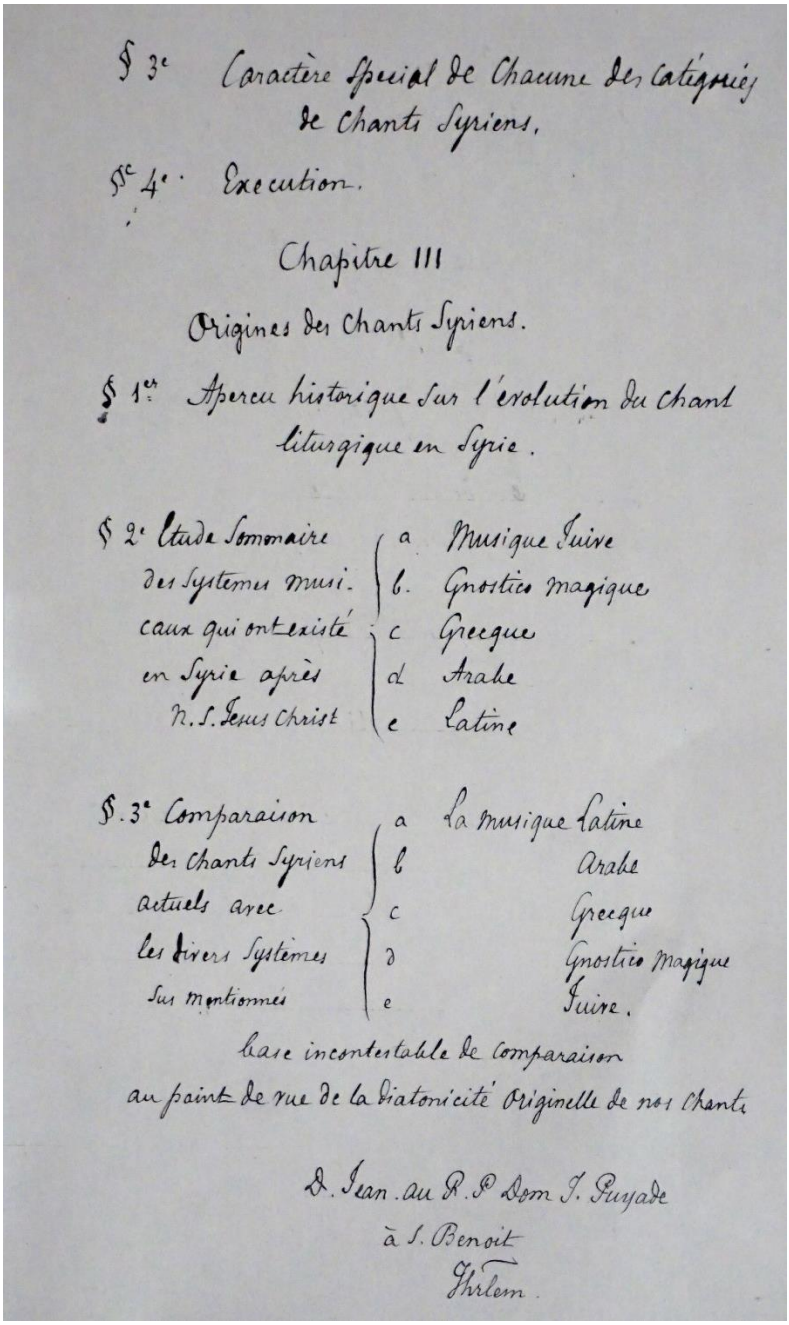
> *Monseigneur Paul Habra, alors supérieur de Charfé, lui aurait donné ses meilleurs Chammas [diacres] : Antoine et Baçal. Il a fait voir sa notation à un connaisseur éminent D. Parisot, qui en a constaté l'exactitude*[18]*. Le R. P. a recueilli des variantes dans les chants syriens transcrits par D. Jeannin. Elles ont un intérêt de comparaison en montrant sur le vif ce qui se produit de divergences dans le même lieu en 12 ans. Q. [question] : quelques indications précises sur la constitution des tons grecs, échelles finales, intervalles non diatoniques, cela fait un total de plus de 100.*[19]

[16] Arch. Ligugé, fonds Parisot, correspondance du 6/1/97 (Charfé).

[17] Arch. Ligugé, fonds Parisot, correspondance du 20 sept. 1911.

[18] Également attesté par une lettre de Parisot, Plombières, 20/6/1910, copie dans les Archives de Ganagobie, Fonds Jeannin.

[19] *Id*. 13 mai 1911 ; une autre lettre donne une liste des chants où dom Jeannin a constaté le ¼ de ton (lettre à Dom Gauthey, Marseille, Jérusalem, 11/6/10, Archives de Ganagobie).



§ 3e Caractère Spécial de Chacune des Catégories de Chants Syriens.

§e 4e. Execution.

Chapitre III

Origines des Chants Syriens.

§ 1er Aperçu historique sur l'évolution du Chant liturgique en Syrie.

§ 2e Etude Sommaire des Systèmes musicaux qui ont existé en Syrie après N. S. Jesus Christ
- a Musique Juive
- b. Gnostico magique
- c Grecque
- d Arabe
- e Latine

§. 3e Comparaison des Chants Syriens actuels avec les divers Systèmes sus mentionnés
- a La musique Latine
- b Arabe
- c Grecque
- d Gnostico magique
- e Juive.

base incontestable de comparaison au point de vue de la diatonicité originelle de nos Chants

D. Jean au R. P. Dom J. Puyade
à S. Benoit
Thrlem.

Illustration 12 : Notes sur les travaux de Dom Jeannin (Archives de Ganagobie)

Voici donc encore beaucoup d'autres questionnements adressés à Mgr Habra, qui nous invitent à ne pas ignorer les failles d'une si gigantesque entreprise que de codifier l'ensemble du *Beth Gazo*, et qui révèlent une grande acuité aux questions d'oralité, de technique et d'esthétique vocale en contexte extra-européen :

> *Certaines préventions qu'on peut avoir contre l'exactitude de la notation du P[ère] J[eannin] peuvent avoir pour cause la déception éprouvée par les syriens entendant exécuter leurs chants par quelque Européen lisant sur son ms. Une mélodie orientale doit être exécutée par un Oriental, et rares sont les occidentaux s'il s'en trouve qui pourront jamais acquérir le coup de gosier oriental.*[20]

Dom Jeannin ne contourne pas ces interrogations, même si on le suppose moins ouvert que son aîné Parisot à la question des intonations chromatiques ou enharmoniques des systèmes byzantins ou orientaux, peut-être issus de traditions antiques. C'est à dom Chibas-Lassalle de Jérusalem qu'il renvoie ces questions :

> *Si les intervalles non diatoniques dans le chant grec ne seraient pas des infiltrations arabes ; Si [ces intervalles] doivent être réservés au 4^{e} byzantin et à son plagal, peut-être aussi au 2^{e} et à son plagal ; Si le 1er mode byzantin est toujours assimilé au dorien antique, etc.*[21]

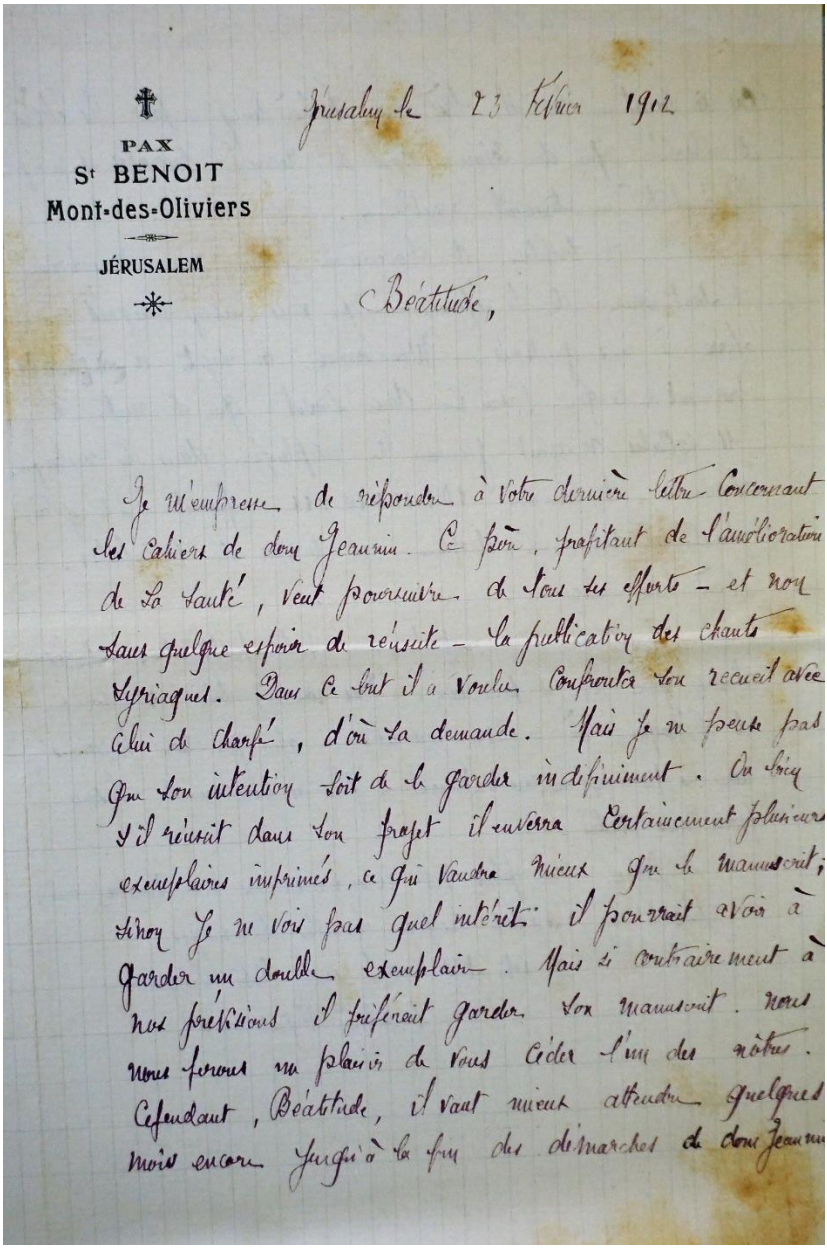
Illustration 13 : Cahiers autographes de Dom Jeannin (Archives du Séminaire syrien de Charfé)

Les premières explorations des fonds d'archives du séminaire syrien de Charfé apportent déjà de nombreux documents précieux pour l'étude critique des travaux de dom Jeannin : les manuscrits probablement autographes, préparatoires à l'édition des *Mélodies syriennes et chaldéennes*, retrouvés après la guerre au Liban au Patriarcat de Beyrouth dans les archives du patriarche Rahmani (ill. 13) ; une lettre de dom Puyade adressée en 1912 au même patriarche, qui évoque ces cahiers de son confrère

[20] Même source que la note précédente.

[21] Archives de Ganagobie, fonds Jeannin, lettre du 15/9/1911.

de Marseille et aborde avec « sa Béatitude », des questions très techniques relatives à l'octoechos syriaque, à la métrique et à l'accentuation dans la poésie syriaque, entre autres chez Jacques d'Edesse. (ill. 14 et 15).



✝

PAX
St BENOIT
Mont-des-Oliviers

JÉRUSALEM

✳

Jérusalem le 23 février 1912

Béatitude,

Je m'empresse de répondre à votre dernière lettre concernant les cahiers de dom Jeannin. Ce père, profitant de l'amélioration de la santé, veut poursuivre de tous ses efforts – et non sans quelque espoir de réussite – la publication des chants syriaques. Dans ce but il a voulu comparer son recueil avec celui de Charfé, d'où la demande. Mais je ne pense pas que son intention soit de le garder indéfiniment. On sait s'il réussit dans son projet il enverra certainement plusieurs exemplaires imprimés, ce qui vaudra mieux que le manuscrit; sinon je ne vois pas quel intérêt il pourrait avoir à garder un double exemplaire. Mais si contrairement à nos prévisions il préférait garder son manuscrit, nous nous ferons un plaisir de vous céder l'un des nôtres. Cependant, Béatitude, il vaut mieux attendre quelques mois encore jusqu'à la fin des démarches de dom Jeannin

Illustration 14 : Lettre de Dom Puyade (Archives du Séminaire syrien de Charfé)

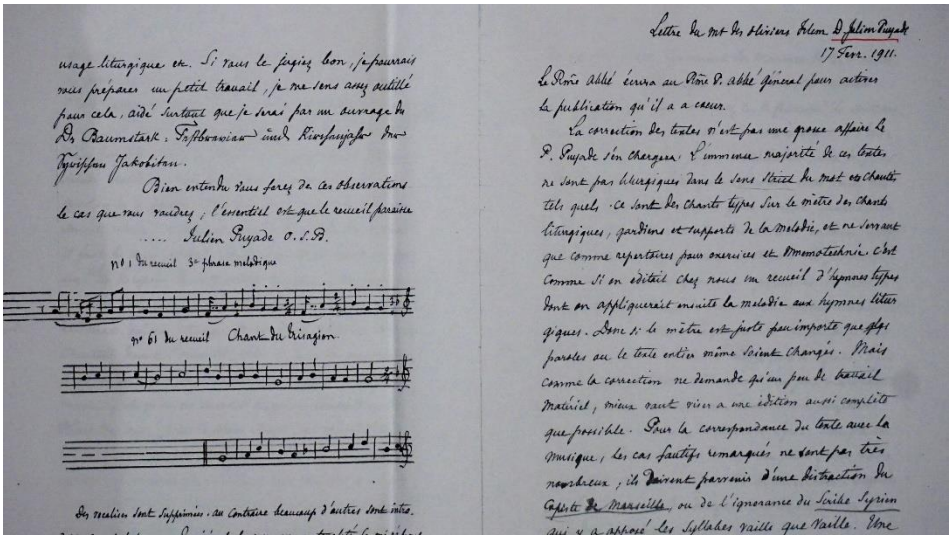


Illustration 15 : Copie d'une lettre de Dom Puyade (Archives de Ganagobie)

c. Des conséquences majeures pour la restauration du chant grégorien

Les notes biographiques sur Parisot par dom Gazeau, qui ont nourri la notice biographique de Philippeau dans la *MGG* (1962, t. 10, col. 803) témoignent d'une certaine prise de conscience par les contemporains du côté latin et occidental de problématiques liées entre les répertoires orientaux et occidentaux :

> *Il a fait d'importantes recherches sur le chant religieux des rites orientaux, spécialement syriaque et du culte israélite [au] Moyen-Orient, dont il a fait sur place d'intéressantes transcriptions […] malheureusement, ne disposant pas des moyens actuels d'enregistrement, il dut se contenter de procédés diastématiques d'écriture sur portée, incapables de rendre les glissades sans intervalles et les intervalles inférieurs au ½ ton, si fréquents dans ces musiques, aujourd'hui fortement influencées par les tonalités modernes ambiantes […]. On est avec lui en présence d'une situation analogue à celle qui s'est présentée pour le chant grégorien à l'époque où Guy d'Arezzo fixa sur lignes la cantilène traditionnelle.*[22]

d. La querelle avec dom Mocquereau

Cette thématique incontournable n'était pas la plus intéressante dans le choix initial de ce champ d'études dans l'œuvre de dom Jeannin. Pourtant, elle s'explique par la dialectique opérée par notre savant moine et ses acolytes entre les traditions liturgiques orientales et occidentales. Les archives risquent de faire ressortir un dossier délicat, qu'on croyait à jamais classé, mais que la censure et l'opposition des moines

[22] Archives de Ligugé, Notes biographiques.

de Solesmes aux publications du moine de Hautecombe, n'ont pas livré ses droits de réponse entre les mains d'une critique historiographique et musicologique plus neutre.

La querelle sur le rythme « grégorien » naît à la suite de la parution du 7e tome de la *Paléographie musicale*, dont des extraits ont été intégrés dans les très longs développements du 1e tome des *Mélodies syriennes* (étude). La réponse de dom Mocquereau, alors directeur de la collection, ne tarda pas à paraître dans un livret publié chez Desclée (Mocquereau, 1926). En revanche, on ne connaissant guère le droit de réponse de dom Jeannin, intitulé *Réponse à Dom Mocquereau*, publié à discrétion hors des réseaux ecclésiastiques habituels, à Lyon chez Cloppe (Jeannin, 1926/1927). Mais d'autres articles n'ont pas encore été publiés… Le maître de chœur, alors à Hautecombe après son retour d'Orient, regrette l'inconfort de la rythmique proposée par l'école de Solesmes (concept de temps premier ou d'*ictus* arbitraires) ; artificielle, elle impose une lecture trop attentionnée des neumes dans l'action du chant, qui ne permet pas vraiment l'exécution communautaire de ce chant, avec laquelle il avait prié à Charfé et Mossoul.

La querelle dépasse largement le simple conflit de personnes : l'abondante documentation archivistique permet en effet d'y constater plus volontiers une dispute scholastique, à l'instar de celles qui perturbaient parfois la vie sereine des écoles théologiques ou des universités médiévales. L'historiographie de ces courants monastiques reste à poursuivre, avec la distinction de deux camps, qui attestent à l'évidence que Jeannin ne semble pas si isolé. Plusieurs documents attestent du soutien de dom Gaïsser et dom Ferretti, avec lesquels il correspondait, quant à la question du rythme. Ils font bloc contre dom Mocquereau et dom Gajard, alors aux rennes de la *Paléographie musicale* et de la réédition des livres liturgiques bénédictins. Malgré l'abondante correspondance, dom Jeannin est resté impassible et maintint ses thèses ; voici encore mention d'une lettre virulente de dom Gajard contre lui, qu'il n'aurait même pas lue…[23] « Alors que les méthodes de Dom Pothier et Dom Mocquereau me rendaient le chant grégorien mielleux, langoureux et insipide, avec des accents mal placés », signait un certain abbé Angée en guise de condoléances au père abbé de Hautecombe lors de la mort du brillant organiste, « la méthode [de Dom Jeannin] qui me rappelait celle de Lambillotte et de Deschevrens, sans les copier, mais en les perfectionnant très avantageusement ; [et] me plaisait beaucoup »[24].

Voici quelques échos de cette querelle qui remontent même jusqu'à Rome, d'après des propos rapportés par dom Henri Quentin au sujet de Pie XI. L'éminent pontife aurait considéré, à l'écoute de ces divisions dans les écoles de restauration du chant liturgique latin, que « les différences de vue n'ont en somme pour objectif que la vérité et que la vérité souvent se faisait jour précisément grâce aux discussions »[25].

---

[23] Archives de Ganagobie, fonds Jeannin.

[24] Archives de Ganagobie, fonds Jeannin, lettre du 19/3/33 de l'Abbé Angée au Père Abbé de Hautecombe.

[25] *Id*. lettre de Rome, 27/6/29

On retrouvera beaucoup de correspondance dans les archives monastiques de France, notamment de nombreuses lettres de dom Jeannin envoyées à Solesmes, restées sans réponse.

Conclusion : la conscience d'une école et d'un mouvement « orientaliste »

Nos deux protagonistes, bien que très indépendants, ont finalement bien œuvré non à la même œuvre, mais à un même projet. Quelques éléments nouveaux témoignent d'une concertation et d'un conseil, qui commença dès 1896, et même bien après le départ de Parisot de la vie monastique, au moins jusqu'en 1911.

Le père Rebours, catholique et missionnaire d'Afrique, disciple du père Couturier de Jérusalem, brosse dans l'introduction de son *Traité de psaltique* de 1906 un panorama remarquable de cette histoire des restaurations des musiques liturgiques avec les grands hommes du renouveau, en Orient comme en Occident[26]. Ce qui permet de mettre en perspective l'œuvre de Solesmes avec leurs pendants du côté byzantin grec, byzantin arabe, arménien, copte et syriaque. Le père Rebours regroupe ainsi les travaux de Parisot aux côtés de ceux des ecclésiastiques, les pères Gaïsser, Thibaut et Deschevrens, mais encore des musicologues laïcs, Bourgaut-Ducoudray, Amédée Gastoué et Pierre Aubry. À ce courant orientaliste principalement francophone, inauguré par Villoteau, égyptologue du temps de Bonaparte, qu'il cite assez souvent, il ajoute Bourgault-Ducoudray, quasiment son contemporain, le cardinal Pitra, l'Anglais W. Christ, sans oublier les correspondants en Grèce comme Paranikas (1871), le réseau melkite fortement présent à Paris à l'église Saint-Julien le Pauvre[27], près de Notre-Dame, enfin Saint-Nicolas-des-Grecs à Marseille.

Voici donc toute une génération qui, selon l'expression du prolifique compositeur Maurice Emmanuel, contributeur pour *l'Encyclopédie Lavignac* dans les années 20, porte de cette vision d'un plain-chant plutôt vestige, avatar des traditions musicales antiques qu'un point de départ des musiques occidentales de la modernité. Ceci marquera la fin de ces courants « orientalistes » et antiquisants avant la seconde guerre mondiale. Néanmoins, la suite de dom Jeannin fut assurée par le bénédictin dom Gabriel Lerchundi, à Charfé, qui continua le collectage des variantes sur les manuscrits de dom Jeannin. À Jérusalem, c'est dom Chibas-Lasalle qui reprit le flambeau jusqu'à la fin des années 1950. C'est à cette tradition même que se rattache Monseigneur Antoine Beylouni, dans sa réédition des *Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes* à Alep en 1995 (ill. 16). J'ai eu le privilège de lui rendre visite à Charfé où il réside en retraite, en novembre 2018, juste avant la tenue du séminaire Épistémuse à Hadat ; il chante toujours le *Beth Gazo* avec une profondeur d'âme très touchante…

[26] Outre l'introduction de Rebours de 1906, on retrouve cette synthèse du courant orientaliste et restaurateur des liturgies antiques dans une lettre de Dom Julien 25/7/10. (Archives de Ganagobie).

[27] Où les chantres autour de Halim Kattini Maalouf ont exécuté les partitions préparées pour les auditoires parisiens en 1896, mais encore strasbourgeois en 1921. Des cours de chant byzantin organisés par Fr. Tavernier-Vellas à Cenves (Pyrénées) avec le P. Joseph Fahmé dans les années 1990, actuellement toujours psalte à St-Julien, présentent les mêmes échelles et divisions depuis le P. Couturier et Dom Parisot !

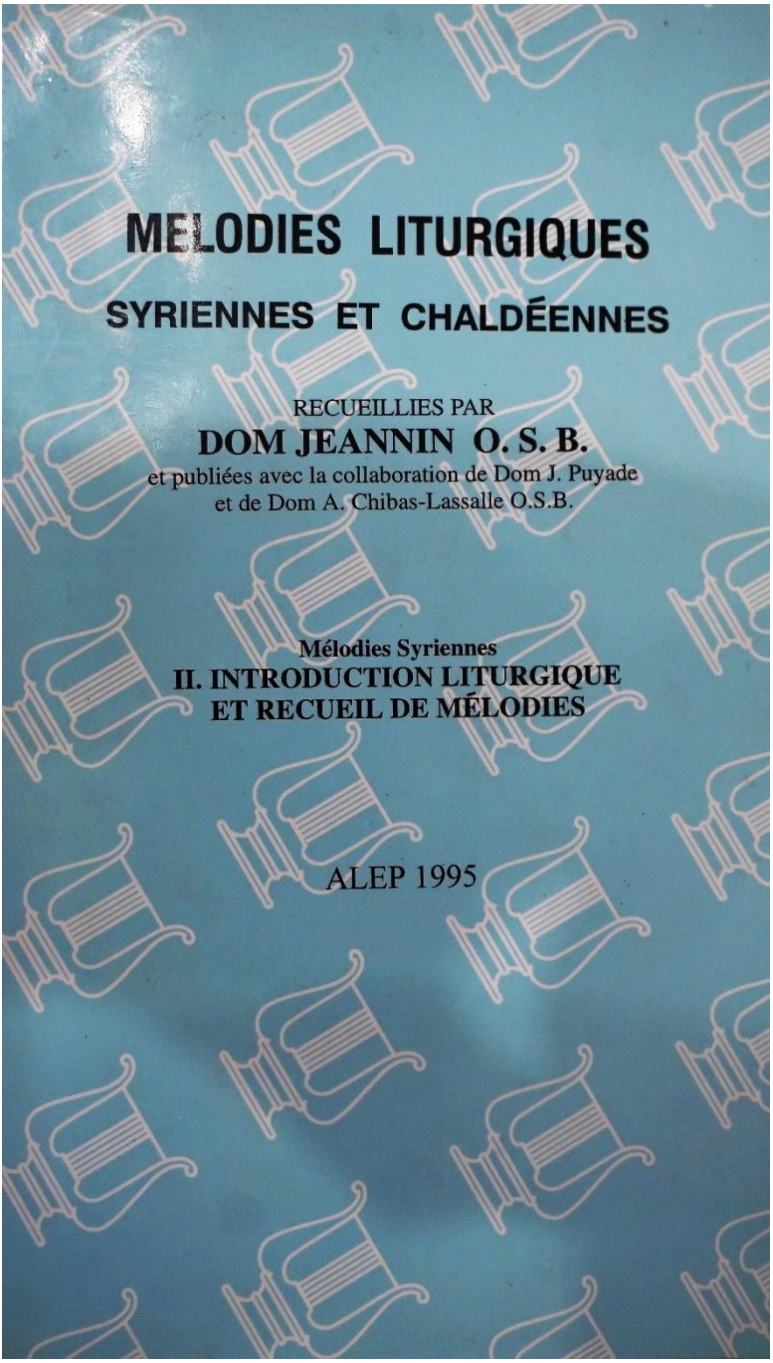


Illustration 16 : Réédition des Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes de dom Jeannin par Mgr Beylouni

« Sicut cedrus Libani multiplicabitur»[28]

L'ancrage mésopotamien et oriental de l'art musical européen

Ces lumières apportées par l'archivistique et l'examen approfondi de nombreuses publications restées dans l'ombre de la musicologie et de l'érudition historique, apportent sur ces chemins de l'Orient-Express, entre Solesmes et Mossoul, en passant par Constantinople, Jérusalem, Charfé ou Édesse (Urfa), une vision qui embrasse l'Europe dans ses composantes fondatrices moyen-orientales. Ces terres du Mont Liban semblent être un hospice favorable de réflexion et de mise en œuvre par une approche croisée et comparative des patrimoines millénaires, historiquement dépendants. Mais elles semblent aussi s'imposer aujourd'hui, dans les nouvelles configurations géoculturelles, comme terres fertiles pour l'avenir trop incertain de ces musiques liturgiques ancestrales, guère à l'abri des mutations sociologiques, spirituelles, artistiques et culturelles d'un monde bien turbulent…[29]

Beyrouth, St-Jacques de la Marche 2018

Références bibliographiques

ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale. Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadat/Baabda, Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

ANGELOPOULOS, Lycourgos et TAVERNIER-VELLAS, Frédéric, 2005, *Les voix de Byzance*, Paris, Desclée.

BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert, 1877, *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, Hachette.

CAGIN, dom Paul, 1893, Lettre adressée à dom Jean Parisot, Archives de Ligugé, Solesmes, [mai] 1893.

COUTURIER, Père Amédée, 1906, *Méthode de Psaltique ou principes de musique ecclésiastique grecque* (en arabe), Jérusalem.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), 1962, Kassel, Bärenreiter, t. 10.

DURING, Jean, 1994, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier.

ERLANGER, Rodolphe d', 1930, 1935 et 1949, *La musique arabe*, tomes I, III et 5, Paris, Paul Geuthner.

GASTOUÉ, Amédée, 1900, « L'Art grégorien : les origines premières (l'art hellénique et l'art syrien) », *Mémoires de musicologie sacrée, Assises de musique religieuse*, 27-29 septembre 1900, Paris, Schola Cantorum.

GEVAERT, François Auguste, 1875, *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, Gand, Annoot-Braeckman.

[28] Introït grégorien du Commun des saints : *comme le cèdre du Liban, il se propagera…*

[29] Les travaux de recherche entrepris par Daniel-Odon Hurel et Jean-François Goudesenne aboutiront dans un premier temps à la publication d'une Bio-bibliographie et d'un inventaire archivistique chez Geuthner, coll. Orient sémitique.

HUREL, Daniel-Odon, 2020, « Dom Jules Jeannin et dom Jean Parisot et la promotion et la sauvegarde des patrimoines liturgiques et musicaux d'Orient : enquête autour de la correspondance (1890-1920) », *Revue des traditions musicales*, nº 14 « Religieux musicologues francophones de l'Orient », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, p. 11-24.

JEANNIN, dom Jules, 1924, *Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes recueillies par Dom Jeannin, et publiées avec la collaboration de Dom Julien Puyade et de Dom Anselme Chibas-Lassalle*, Paris, Éditeur Leroux.

JEANNIN, dom Jules, 1926/1927, *Rythme grégorien : Réponse à Dom Mocquereau*, Lyon, Cloppe.

LOTI, Pierre, 1879, *Aziyadé*, Paris, Calmann-Lévy.

LOTI, Pierre, 1892, *Fantôme d'Orient*, Paris, Calmann-Lévy.

KARAS, Simon, 1970, *Eni ke diastimata is tin byzantinin mousikin* [Genres et intervalles dans la musique byzantine], Athènes.

MADYTOS, Chrysantos (de), 1832-2010, *Grande théorie de la musique*, Panagiotis Pelopidos (Imprimerie Michele Weis), Trieste, *Great Theory of Music*, 2010, translated by Katy Romanou, New Rochelle, New York, The Axion Estin Foundation.

MAŠŠĀQA, Miḫā'īl, 1899 (1840), *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'a al-mūsīqiyya* [Épître à [l'émir Bašīr ii] Šihāb sur l'art musical, 1840-1899], édition et commentaires par Louis Ronzevalle, Beyrouth, Imprimerie des Pères jésuites.

MOCQUEREAU, dom André, 1926, *Examen des critiques dirigées par D. Jeannin contre l'école de Solesmes*, Desclée.

PARISOT, dom Jean, 1887, lettre du 6/1/1987, Archives de Ligugé, Parisot, III E.

PARISOT, dom Jean, 1896, « Les Rites orientaux », *Revue des sciences ecclésiastiques* (numéro de février 1896), Amiens.

PARISOT, dom Jean, 1898a, « Musique orientale », conférence prononcée dans la salle de la Société Saint-Jean, le 28 février 1898, Paris, aux bureaux de la Schola Cantorum, brochure de 24 pages.

PARISOT, dom Jean, 1898b, « Essai sur le chant liturgique des églises orientales », *Revue de l'Orient chrétien*, 3 (1898).

PARISOT, dom Jean, 1899, *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, Paris, E. Leroux.

PARISOT, dom Jean, 1914, *L'Accompagnement modal du chant grégorien*, Paris, Librairie de l'art catholique.

PARISOT, dom Jean, 1921, *Compte rendu du Congrès Général de Musique Sacrée, Strasbourg*, Strasbourg, l'Alsacien.

REBOURS, P. J. B., 1906, *Traité de psaltique*, Paris, Picard.

VIGOUROUX, Fulcran (éd.), 1912, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Letouzey et Ané, éditeurs.

YEKTA Bey, Raouf, 1921, « La musique turque », *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Lavignac (éd.), Paris, Delagrave, p. 2945-3064.

Deux pères jésuites musicologues orientalistes : Xavier Maurice Collangettes et Louis Ronzevalle

Amer DIDI*

Cet article s'intéresse aux biobibliographies de deux pères jésuites[1] musicologues orientalistes : Xavier Maurice Collangettes et Louis Ronzevalle ainsi qu'à leurs apports musicologiques. Collangettes fut physicien, acousticien et musicologue spécialiste de la musique arabe, il fut également l'un des premiers à réaliser des radiologies à la faculté française de médecine et de pharmacie de Beyrouth. Sa contribution au Congrès du Caire en 1932 est surtout marquée par son opposition au tempérament à 24 quarts de ton égaux. Quant à Ronzevalle, en plus de son profil musicologique (édition critique et commentée du *Traité* de Mīḫā'īl Maššāqah) et ecclésiastique, il fut également lexicographe spécialiste des langues turques et grecques, mais aussi photographe. Bien que les ressources biographiques et bibliographiques soient rares (plutôt rarissimes), cet article aspire à fournir une étude prosopographique autant exhaustive que possible de ces deux figures. L'accent y est mis au passage sur le point de vue musicologique de ces deux auteurs dans leurs approches du champ musical arabe.

1. Xavier Maurice Collangettes

Xavier Maurice Collangettes est né le 22 Mai 1860 à Issoire, Puy-de-Dôme (France) et mort à Bikfayyā (Liban), le 2 Septembre 1943. Il est le fils de Bérard Collangettes. Ce dernier est le frère de Claude-Antonin Collangettes dont ses trois fils :

* Musicologue, membre de l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus, UMR 8223) et membre du Centre de recherche sur les traditions musicales de l'Université Antonine (CRTM-UA). amerdidi@gmail.com.

[1] La Compagnie de Jésus est un ordre religieux catholique missionnaire fondé par Saint Ignace de Loyola au XVI^e siècle, et qui a été approuvé par le Pape Jules III en 1540.

- Pierre Collangettes, docteur et auteur du livre « contribution à l'étude de l'albuminurie dans le rhumatisme articulaire aigu, sa valeur au point de vue des indications thérapeutiques »,
- Henri Collangettes, le grand-père de notre source Patrice Collangettes qui m'a aimablement communiqué une ample généalogie des Collangettes,
- Emmanuel Collangettes, dont le fils, André est l'auteur de *Faculté de médecine 1883-1908 Université St Joseph, Beyrouth-Syrie*, 1908, Beyrouth, Imprimerie Catholique.

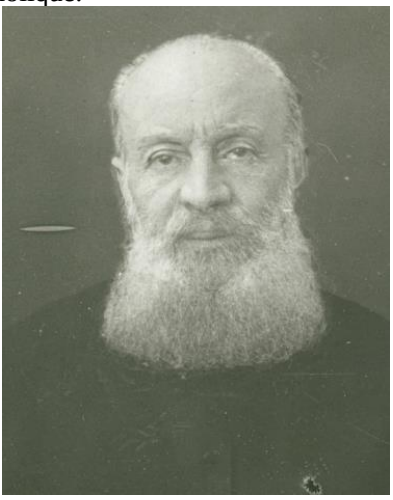


Photo 1 : Xavier Maurice Collangettes[2]

Figure 1 : Issoire (Source : Google Map)

Il fait ses années scolaires au Collège et Lycée Sainte-Marie à Riom (52 km au nord d'Issoire), puis à l'École Préparatoire aux Hautes Écoles (notamment Polytechnique) de Sainte-Geneviève à Paris. Il obtient une Licence en Sciences (1878) et une autre en Lettres (1882)[3].

[2] Photo aimablement communiquée par Mr. Lévon Nordiguian, Directeur de la Photothèque, Bibliothèque Orientale, Université Saint-Joseph.

[3] Une longue et minutieuse recherche dans les volumes des revues *Al-Mashriq* et les *Mélanges de la Faculté Orientale* n'a pas pu mener à une nécrologie de Maurice Collangettes.

1.1. Un prêtre pédagogue, radiologue, musicologue

Maurice Collangettes est physicien, et spécialiste de la musique arabe[4]. Jésuite en 1879, son premier enseignement au monde arabe commence au collège St François-Xavier d'Alexandrie, avant d'être nommé professeur de physique à la Faculté de Médecine de Beyrouth, tout d'abord en 1895, puis de1898 à 1934, interrompu par « une année (1903-1904) consacrée à une grande tournée de conférences et de quêtes à son profit », et par la Première Guerre Mondiale (1914-1918) qu'il passa en Égypte (Jalabert, 1987 et Thompson, 1975).

Photo 2 : Collège Saint-François-Xavier des Jésuites à Alexandrie

Grâce à L'ampoule de Villard qu'il a reçue de France, il est l'un des premiers à utiliser en 1900 le rayonnement X (Rayons de Röntgen) qui venait d'être découvert par l'allemand Wilhelm Conrad Röntgen (1895)[5].

Photo 3 : L'ampoule de Villard acquise par M. Collangettes

De la radiologie en 1900 à la musicologie en 1904, Maurice Collangettes publie une étude (inachevée) sur la musique arabe dans le *Journal Asiatique* en deux livraisons

[4] Pouillon, 2008, « Xavier Collangettes », notice biographique par Caroline Ledru, p. 247-248.

[5] Dr. Fouad Boustany, professeur honoraire à la Faculté de Médecine de l'USJ, cite dans son article « Cent ans de Radiologie au Liban » (http://emilebitar.tripod.com/francais/id19.html) ce qui suit : « Du côté Français : À l'école Française de Médecine, les pères de la Compagnie de Jésus furent au début du siècle les premiers radiologistes. Le Rev. Père Maurice Collangettes réalisa en 1900 et en 30 minutes une première radiographie du thorax. Il a été jusqu'en 1925 titulaire de la chaire de physique. L'ampoule avec laquelle il travaillait était conservée à la Faculté de Médecine jusqu'aux évènements de 1975. Il est probable qu'avant ou avec lui, les Rev. Pères Marcellier et Gauthier manipulèrent des appareils de RX à l'Hôpital du Sacré-Cœur (Khandak el Ghamik) ainsi que les médecins et chirurgiens de cet hôpital ».

(1904 et 1906), ainsi que d'autres articles notamment dans la *Revue Musicale*. Il publie en 1931 (*Al-Mashriq*, IX) une édition critique du traité des fils de Mūsā (IXe siècle), *Al-'Ālah Al-latī Tuzammir Bi-Naffsihā*, à propos des orgues automates.

Photo 4 : Les doyens du bureau médical, année académique 1906-1907, avec indication du Père Collangettes[6]

1.2. Publications en français

Parmi les articles rédigés en français, figurent la première et la deuxième partie de « l'Étude sur la Musique Arabe » parues dans le *Journal Asiatique* en 1904 et 1906. Il parait qu'une (ou plusieurs) suite(s) aurai(en)t dû conclure ou suivre les deux premières parties, sans laisser aucune trace dans les tomes ultérieurs. Voici les quelques articles en français :

- Maurice Collangettes, 1904, « Étude sur la Musique Arabe », *Journal Asiatique*, 10e série, Tome IV, Novembre-Décembre 1904, p. 365-422.
- Maurice Collangettes, 1906, « Notes sur la musique orientale, *Revue Musicale*, 6, p. 5-6-7 et p. 142-143.
- Maurice Collangettes, 1905, « Notes sur la musique orientale : la musique arabe », *Revue Musicale*, 5, p. 474.
- Maurice Collangettes, 1906, « Étude sur la Musique Arabe », *Journal Asiatique*, 10e série, Tome VIII, Juillet-Août 1906, p. 149-190.
- Maurice Collangettes, 1909, Épilogue, *Faculté de médecine 1889-1908*, Imprimerie catholique.

1.3. Publications en arabe

Collangettes a laissé une trentaine d'articles et de recensions en arabe sur des sujets divers : Le photochronographe, l'éclairage, l'éclair, les automobiles, les sous-marins,

[6] Revue *Al-Mashriq*, 1907-1908/11. Planche sans numéro, faisant suite à la page 346.

l'histoire de l'astronomie et l'histoire de la médecine au temps des Califes, les manuscrits de médecine à la Bibliothèque Orientale, l'architecture, une édition de l'épître d'Al-`Aṭṭār sur le projectile, le chant grégorien…

Est présentée ci-dessous une liste exhaustive des articles rédigés en arabe :

١. مباحثة علمية في أهم اكتشافات سنة ١٨٩٧، مجلة المشرق، العدد ١، يناير ١٨٩٨، ص. ص. ٥-١٠.
٢. التنوير، مجلة المشرق، العدد ٤، فبراير ١٨٩٨، ص. ص. ١٧٩-١٨٥.
٣. التنوير-تابع لما سبق، مجلة المشرق، العدد ٦، مارس ١٨٩٨، ص. ص. ٢٤١-٢٤٦.
٤. التنوير-تابع لما سبق، مجلة المشرق، العدد ١٠، مايو ١٨٩٨، ص. ص. ٤٥٣-٤٦١.
٥. التنوير-تابع لما سبق، مجلة المشرق، العدد ١١، يونيو ١٨٩٨، ص. ص. ٥٠٠-٥٠٥.
٦. التنوير-تابع لما سبق، مجلة المشرق، العدد، ١٥، أغسطس ١٨٩٨، ص. ص. ٦٩٤-٦٩٨.
٧. السفن الغواصة، مجلة المشرق، العدد ١٠، مايو ١٨٩٩، ص. ص. ٤٣٣-٤٣٧.
٨. ترقّي التلغراف بدون سلك، مجلة المشرق، العدد ١٥، أغسطس ١٨٩٩، ص. ص. ٦٧٣-٦٧٧.
٩. الفونوغراف أو آلة النطق، مجلة المشرق، العدد ٢٣، ديسمبر ١٨٩٩، ص. ص. ١٠٨٣-١٠٨٧.
١٠. استعراض لكتاب: فن البناء في آخر القرن التاسع عشر مجلة المشرق، العدد ٢، ١٨٩٩، ص. ص. ٦٦-٧١.
١١. العجلات المتحركة أو الأوتوموبيل، مجلة المشرق، العدد ١، يناير ١٩٠٠، ص. ص. ٢٣-٢٧.
١٢. الصاعقة والقضيب الواقي منها، مجلة المشرق، العدد ٣، فبراير ١٩٠٠، ص. ص. ١٢٦-١٣٣.
١٣. أصول الحساب السنوي، مجلة المشرق، العدد ٥، مارس ١٩٠٠، ص. ص. ٢٢٥-٢٣٠.
١٤. علم النجوم على عهد الخلفاء، مجلة المشرق، العدد ١٥، أغسطس ١٩٠٠، ص. ص. ٦٧٣-٦٨٠.
١٥. علم النجوم على عهد الخلفاء -تابع لما سبق، العدد ١٨، سبتمبر ١٩٠٠، ص. ص. ٨٣٢-٨٣٩.
١٦. علم النجوم على عهد الخلفاء -تابع لما سبق، العدد ٢١، نوفمبر ١٩٠٠، ص. ص. ٩٨٢-٩٨٦.
١٧. نابولي وبمباي، مجلة المشرق، العدد ٢٣، ديسمبر ١٩٠٠، ص. ص. ١٠٥٧-١٠٦٨.
١٨. علم النجوم على عهد الخلفاء -تابع لما سبق، العدد ٢٤، ديسمبر ١٩٠٠، ص. ص. ١١١٩-١١٢٧.
١٩. الطب في عهد الخلفاء وكتاب الفصول للرازي، مجلة المشرق، العدد ١٢، يونيو ١٩٠١، ص. ص. ٥٤٢-٥٤٩.
٢٠. المخطوطات الطبية في مكتبة كليتنا الشرقية، مجلة المشرق، العدد ١٦، أغسطس ١٩٠١، ص. ص. ٧٢١-٧٢٨.
٢١. المخطوطات الطبية في مكتبة كليتنا الشرقية -تتمة، مجلة المشرق، سبتمبر ١٩٠١، ص. ص. ٧٩٠-٧٩٦.
٢٢. بلوغ المطلوب في فن القنبرة والطوب -للشيخ محمد بن حسين عطار زاده، مجلة المشرق، العدد ٢، يناير ١٩٠٢، ص. ص. ٤٩-٥٩.
٢٣. بلوغ المطلوب في فن القنبرة والطوب -للشيخ محمد بن حسين عطار زاده -تتمة لما سبق، مجلة المشرق، فبراير، العدد ٤، ١٩٠٢، ص. ص. ١٧٨-١٨٢.
٢٤. لاون الثالث عشر والعلوم، مجلة المشرق، العدد ٥، مارس ١٩٠٢، ص. ص. ٢٣٤-٢٤٠.
٢٥. الفصح -تاريخه وبيان حسابه، مجلة المشرق، العدد ٥، أبريل ١٩٠٢، ص. ص. ٣٢٦-٣٣٢.
٢٦. استعراض لكتاب: النغمات الغريغوريّة الأصليّة، مجلة المشرق، العدد ٥، ١٩٠٢، ص. ٢٨٤.

Recension : Les vraies Mélodies Grégoriennes. A. Dechevrens, 1902.

٢٧. الاستصباح والاستصلاء بالاسيتيلين للأب ادوار كابال اليسوعي، مجلة المشرق، العدد ٥، ١٩٠٢، ص. ص. ١٠٥٣-١٠٥٤.

Recension : L'éclairage et le Chauffage par l'Acétylène. Edouard Capelle, 1902.

٢٨. استعراض لكتاب: الفوتوكرونوغراف وخواصّه، مجلة المشرق، العدد ٦، ١٩٠٣، ص. ص. ٤٥-٤٦.

Recension: The photochronograph and its applications. J. G. Hagen.

٢٩. البراكين والزلازل، مجلة المشرق، العدد ١١، يونيو ١٩٠٦، ص. ص. ٤٨٥-٤٩٣.

٣٠. الري الصيفي في مصر الوسطى نظر في كتاب جناب المهندس أدمون أفندي بشارة، مجلة المشرق، العدد ١٢، يونيو ١٩٠٦، ص. ص. ٥٦١-٥٦٥.

٣١. استعراض لكتاب: كتاب الزيج الصابئ للبتّاني، مجلة المشرق، العدد ١١، مايو ١٩٠٨، ص. ص. ١٥٣-١٥٤.

Recension du livre d'Al-Battāni Opus Astronomicum

٣٢. العرس الفضي للمكتب الفرنسوي الطبي، مجلة المشرق، العدد ٥، مايو ١٩٠٨، ص. ص. ٣٤١-٣٥٤.

1.4. Le Congrès du Caire (1932) et l'apport musicologique de M. Collangettes

Grâce à cette activité musicologique (et probablement au vu de son profil libano-égyptien), Collangettes fut nommé représentant officiel du Liban au Congrès de musique arabe du Caire (1932), où il présida la Commission de L'échelle musicale (Farmer, 1954, p. 372) qui compta : Émile 'Aryan Effendi (secrétaire), et les membres : Carra de Vaux, Djemil Bey, H. G. Farmer. E. von Hornbostel, Dr. Wolf, Rauf Yekta Bey, Ibrāhīm Khalīl Anis Effendi, Aḥmad Amine Ad-Dīk, Moḥammed Fatḥī, Maḥmoud `Alī Faḍlī, Mouṣṭafā Riḍā, Manṣūr `Awaḍ, Naguib Naḥḥās et Wadī` Ṣabrā (Katz, 2015, p. 324-325)[7]. À ce congrès, Collangettes notamment s'oppose à l'adoption de l'échelle tempérée à vingt-quatre quarts de ton égaux.

À part les petites notices sur la musique arabe et le chant grégorien, l'œuvre majeure de M. Collangettes s'articule autour de son article « Étude sur la Musique Arabe ». L'article commence par une introduction qui ne manque pas d'esprit eurocentrique, vantant la musique européenne. Le but de M. Collangettes est donc de « rechercher quelle était cette musique du temps des khalifes, dont les auteurs contemporains racontent des effets si prodigieux, d'étudier ensuite la musique moderne, et de mettre en lumière le trait d'union qui relie l'une à l'autre ».

Le premier chapitre, « coup d'œil historique », constitue une étude historique de la musique arabe de la période préislamique jusqu'aux prémices du XX^{E} siècle. Une bibliographie fait suite en citant chronologiquement les principaux savants de la musique arabe, puis une liste des principaux manuscrits préservés dans les bibliothèques européennes. Une liste des manuscrits et des livres consultés par Collangettes vient clore ce chapitre.

Le deuxième chapitre traite la question de la « gamme antique ». Collangettes présente les sons harmoniques, la gamme de Pythagore et le tempérament égal, avant

[7] Katz (2015, p. 324-325) indique que les représentants du Liban étaient : Xavier Maurice Collangettes, Wadīʿ Ṣabrā (directeur du Conservatoire National de Musique de Beyrouth), Bichara Ferzan et Edouard Kadahghi, tandis que dans son rapport, Farmer cite M. Collangettes et Wadīʿ Ṣabrā comme représentant de la Syrie, par contre, Ali Jihad Ar-Racy, cite Collangettes pour la Syrie et Ṣabrā pour le Liban. (Katz : 2015, p. 308-309).

de mener une étude sur les échelles d'Al-Farābī, Avicenne et Safiy Ad-Dīn Al-'Urmawī. Il critique -à juste titre- la division par tiers-de-ton de la gamme arabe, bien qu'elle eût un bon nombre de partisans parmi les théoriciens.

1.5. L'échelle arabe selon Collangettes

Le troisième chapitre de « l'Étude sur la musique arabe » traite de la « gamme moderne ». Le chapitre s'ouvre avec la gamme de Maššāqah et ses 25 degrés. Collangettes rapporte ce qui suit : « Les musiciens les plus en renom de Damas, tels que le cheikh Maḥmoud Kahal, m'ont affirmé que l'échelle de Meshaqa y était universellement admise, et j'ai pu m'en convaincre par moi-même. J'ai fait la même constatation à Beyrouth ». Puis viennent les gammes de Šihāb Ad-Dīn et d'Al-Jundī et la « gamme de Bagdad ». Collangettes critique la constatation de Maḥmoud Kahal (consolidée par les dires d'Al-Jundī) que les degrés inférieurs au degré *rāst* sont d'une invention alépine récente. En outre, il témoigne de l'usage du terme *rub`* ou quart de ton dans le cercle des musiciens arabes de l'époque. Insatisfait par les théories de tiers et de quart de ton, Collangettes mène une étude expérimentale sur les intervalles de la gamme arabe en effectuant de « nombreuses mensurations avec des instruments divers, luth, qanoun, tanbour, etc., et avec le concours de nombreux artistes », sans toutefois nommer ces « nombreux » artistes, ni présenter les détails des mensurations. Il est curieux que Collangettes constate après toutes ces études, que la gamme arabe est « la gamme antique du XIII^{e} siècle à laquelle on a ajouté quelques menus intervalles ». En fait, la gamme du XIII^{e} siècle, rien d'autre que celle de Safiy Ad-Dīn Al-'Urmawī, n'a aucun trait à la « gamme arabe » de Collangettes dont trois degrés font défaut par ailleurs (et qui seront complétés par d'Erlanger, 1949, p. 23).

Tableau n° 1 : La gamme arabe selon le père Xavier Maurice Collangettes[8]

1. *yeka*	1/1	
2. *nim hoçâr*	36/35	
3. *hoçâr*	256/243	
4. *tik hoçâr*	12/11	
5. *`ochaïran*	9/8	
6. *nim `ajam*	81/70	
7. *`ajam*	32/27	
8. *`iraq*	27/22	
9. *koucht*	81/64	
10. *tik koucht*	729/560	
11. *rast*	4/3	
12. *nim zerkala*	48/35	
13. *zerkala*	1024/729	
14. *tik zerkala*	48/33	
15. *duka*	3/2	
16. *nim kourdi*	54/35	
17. *kourdi*	128/81	
18. *sika*	18/11	
19. *bousalik*	27/16	
20. *tik bousalik*	?	Erlanger : 243/140
21. *jaharka*	16/9	
22. *`arba*	?	Erlanger : 64/35
23. *hajaz*	243/128	
24. *tik hajaz*	?	Erlanger : 64/33
25. *nawa*	2/1	

Les notes d'ordre impair dérivent du cycle des quintes (ou gamme pythagoricienne). Pour le reste, les intervalles neutres ne sont pas -comme le veut Collangettes- ceux de la « gamme antique du XIII^e^ siècle ». Ce sont là les valeurs d'Al-Farābī : 36/35 pour le quart de ton, et 12/11 pour les trois quarts de ton, dont les valeurs ne figurent pas chez Safiy Ad-Dīn.

En multipliant le ton majeur pythagoricien, la tierce majeure pythagoricienne, la quarte juste et la quinte juste par 36/35, il obtient respectivement les degrés suivants :

1. *Nim 'ajam* (81/70) qui résulte de 9/8 * 36/35,
2. *Tik koucht* (729/560) qui résulte de 81/64 * 36/35,
3. *Nim zerkala* (48/35) qui résulte de 4/3 * 36/35,
4. *Nim kourdi* (54/35) qui résulte de 3/2 * 36/35.

En multipliant la quarte juste et la quinte juste par 12/11, il obtient respectivement les degrés suivants :

[8] Dans ce tableau, nous avons utilisé la nomenclature de Collangettes. La correction des noms des degrés figurera *infra* dans le tableau comparatif.

1. *Tik zerkala* (48/33) qui résulte de 4/3 * 12/11
2. *Sika* (18/11) qui résulte de 3/2 * 12/11.

Collangettes ajoute le reste des « quarts de ton » sans toutefois justifier sa prédilection pour la multiplication tantôt par 36/35, tantôt par 12/11. Curieusement, ces résultats « recherchés », sont en concordance avec les valeurs de la pratique musicale résultant des mesures faites auprès des musiciens (inconnus). Il est également discutable que Collangettes n'ait pas pu fournir un tableau illustrant ses mesures, montrant les noms des musiciens et la disparité entre leurs résultats. Est-il légitime de douter alors de la rigueur de ces mesures et des constats qui en découlent ?

Tableau n° 2 : Tableau comparatif[9]

	Degré Arabe	Note équivalente	SM	|écart|[10] avec	SC	|écart| avec	TEQT	|écart| avec	SM
1	*yekkāh*	Sol							
2	*nīm ḥiṣār*	La^{bdb}	49	0	49	1	50	1	49
3	*ḥiṣār*	La^{b}	98	8	90	10	100	2	98
4	*tīk ḥiṣār*	La^{db}	148	3	151	1	150	2	148
5	*`ušayrān*	La	199	5	204	4	200	1	199
6	*nīm `ajam*	Si^{bdb}	249	4	253	3	250	1	249
7	*`ajam*	Si^{b}	300	6	294	6	300	0	300
8	*`irāq*	Si^{db}	351	4	355	5	350	1	351
9	*kawašt*	Si	402	6	408	8	400	2	402
10	*tīk kawašt*	Si^{dd}	453	4	457	7	450	3	453
11	*rāst*	Do	504	6	498	2	500	4	504
12	*nīm zirkūlā*	Ré^{bdb}	555	8	547	3	550	5	555
13	*zirkūlā*	Ré^{b}	605	17	588	12	600	5	605
14	*tīk zirkūlā*	Ré^{db}	656	7	649	1	650	6	656
15	*dūkāh*	Ré	707	5	702	2	700	7	707
16	*nīm kurdī*	Mi^{bdb}	757	6	751	1	750	7	757
17	*kurdī*	Mi^{b}	807	15	792	8	800	7	807
18	*sīkāh*	Mi^{db}	857	4	853	3	850	7	857
19	*būsalīk*	Mi	907	1	906	6	900	7	907
20	*tīk būsalīk*	Mi^{dd}	957	?			950	7	957
21	*jahārkāh*	Fa	1006	10	996	4	1000	6	1006
22	*`arbā*	Fa^{dd}	1055	?			1050	5	1055
23	*ḥijāz*	Fa^{d}	1103	7	1110	10	1100	3	1103
24	*tīk ḥijāz*	Sol^{db}	1152	?			1150	2	1152
25	*nawā*	Sol	1201	1	1200	0	1200	1	1201

9 ^{db} = demi-bémol, ^{bdb} = bémol demi-bémol, ^{dd} = demi-dièse, ^{d} = dièse, ^{b} = bémol. Les valeurs sont en cent, et sont arrondies à 0.5 cent près.

10 Les écarts sont exprimés en valeurs absolues.

Le tableau n° 2 présente une comparaison entre les trois systèmes : Collangettes (SC), Maššāqah (SM) et tempérament égal à 24 quarts de ton (TEQT). Le tableau montre l'écart mutuel entre les trois systèmes. Il est bien clair que l'écart au niveau des degrés « problématiques » (caractéristiques, en fait) de la musique arabe, à savoir les intervalles de seconde et de tierce neutres, n'a que des valeurs minimes.

Les quatrième et cinquième chapitres traitent respectivement des « genres » et des « systèmes » tels qu'ils se présentent principalement chez Al-Farābī et Al-'Urmawī. Toutefois, le tableau des *doigtés et parcours* ou *`Aṣābi' wā-Majārī* comporte quelques coquilles corrigées par nous dans le tableau nº 3 (en **gras**):

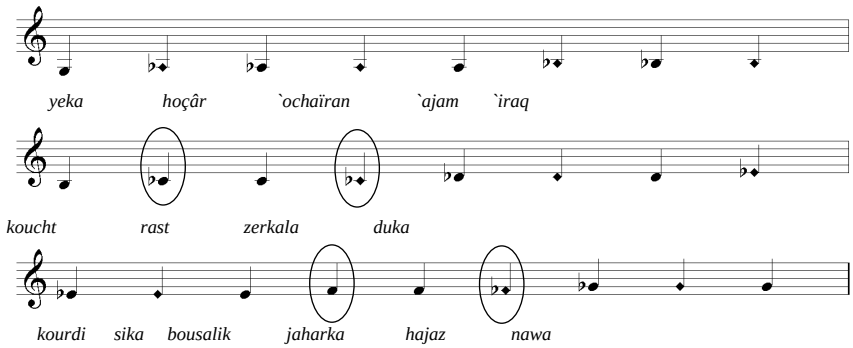
Tableau n° 3 : Doigtés et parcours ou *`Aṣābi' wā-Majārī* (Collangettes, 1906, p. 167)

Doigtés et Parcours	Notation de Collangettes	Notation corrigées
moṭlaq fī majrā al-woṣṭā	ré, mi, fa, sol, la, si^{b}, do, ré	Correcte
moṭlaq fī majrā al-binṣir	ré, mi, fa, sol, la, si, do, ré	ré, mi, **fa^{d}**, sol, la, si, do, ré
sabbābah fī majrā al-woṣṭā	mi, fa, sol, la, si^{b}, do, ré, mi	Correcte
sabbābah fī majrā al-binṣir	mi, fa, sol, la, si, do, ré, mi	mi, **fa^{d}**, sol, la, si, do, ré, mi
woṣṭā fī majrāhā	fa, sol, la, si^{b}, do, ré, mi^{b}, fa	Correcte
binṣir fī majrāhā	sol^{b}, sol, la, si, do, ré, mi, sol^{b}	**fa^{d}**, sol, la, si, do, ré, mi, **fa, fa^{d}**
khinṣir fī majrā al-woṣṭā	sol, la, si^{b}, do, ré, mi, fa, sol	sol, la, si^{b}, do, ré, **mi^{b}**, fa, sol
khinṣir fī majrā al-binṣir	sol, la, si, do, ré, mi, fa, sol	Correcte

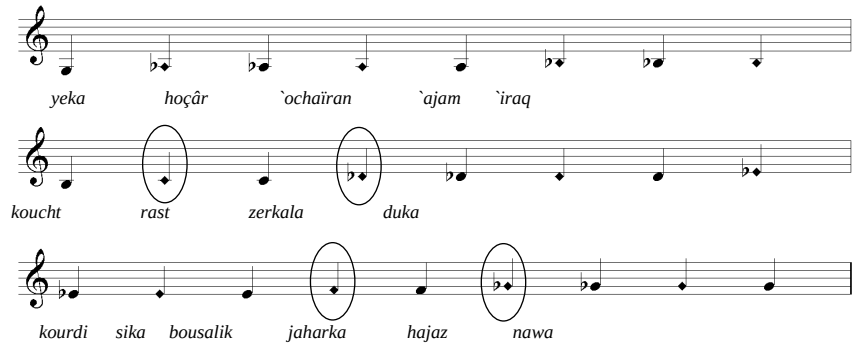
1.6. Système de notation Collangettes

Le dernier paragraphe de « l'Étude sur la musique arabe » se termine avec une notation proposée par Collangettes qui consiste en l'usage d'un symbole unique pour noter les quarts de tons : la note losangée (◊). Voici quelques remarques à propos de ce système :

1. Malgré les mesures scalaires menées (voir *supra*) par Collangettes, notre auteur doute à propos de la valeur exacte des quarts de ton : « Au point de vue théorique, les bémols des notes rondes sont exacts, les bémols des notes losangiques ne rendent pas aussi exactement la valeur des intervalles, mais la différence est minime » (Collangettes, 1904, p. 422). Il n'indique non plus quelle est cette différence minime.
2. La note « losangique » est donc d'un quart de ton (approximatif) inférieur à la note dont la tête est « ronde ». Par conséquent, cette notation ne peut pas concerner les notes qui se trouve au quart de ton (approximatif) supérieur à la note ronde, comme dans l'exemple la note *nim ḥijāz*. Ceci engendre un problème d'enharmonisme (notes synonymes : fa^{dd} et sol^{bdb} à titre d'exemple).
3. L'exemple de notation fourni présente quatre fautes que j'ai corrigées.



Exemple 1 : exemple de notation recourant aux signes proposés par Collangettes



Exemple 2 : Notation corrigée

2. Louis Ronzevalle (1871-1918)[11]

Louis Ronzevalle est le fils de Ferdinand Frédéric Ronzevalle (5 Mai 1830, Zante (Zakynthos) – 11 Novembre 1903) et de Pétronille « Virginie » d'Orfani (naissance le 8 Octobre 1845 à Edirne, mariage à Ferdinand Frédéric Ronzevalle en 1862 à Edirne). Ferdinand Frédéric Ronzevalle fut drogman adjoint au Consulat de France à Edirne et Premier Drogman au Consulat Général de France à Beyrouth. Chevalier de la Légion d'Honneur de 1892 jusqu'en 1901.

Edirne (Andrinople) la ville natale de Louis Ronzevalle et de sa mère est la préfecture de la province turque du même nom, frontalière de la Bulgarie et de la Grèce. Quelques personnalités andrinopolitaines majeures :

- Sultans Bayezid I (1360-1403). Règne : 1389-1402.
- Sultans Mahmud I (1696-1754). Règne : 1730-1754.
- Mehmet II le Conquérant (1432-1481).
- Mustafa II (1664–1703). Règne : 1695-1703.
- Osman III (1699-1757). Règne : 1754-1757.

[11] Source : Marie-Anne Marandet, https://www.geneanet.org/.

- Shahin Giray (1745-1787), le dernier Khan de Crimée.

Figure 2 : Edirne en Turquie (Source : Google Map)

Louis Ronzevalle avait quatre frères et deux sœurs :

- Sébastien Ronzevalle : Fils d'un agent consulaire que sa carrière amena à Beyrouth, il y achève ses études secondaires et y vivra presque toute sa vie religieuse. Jésuite en 1890, prêtre en 1904. On lui doit plus d'une centaine de mémoires et d'articles sur l'antiquité de la Syrie et du Liban.
- Léon Joseph Sylvestre Ronzevalle 1869-
- Charles André Ronzevalle 1874-
- Augustin Barthélémy Léon Ronzevalle 1876-
- Élisabeth Rose Virginie Ronzevalle 1867-
- Alexandrine Béatrice Louise Ronzevalle 1878-

Photo 5 : Louis Ronzevalle (photo aimablement communiquée par M. Lévon Nordiguian, Directeur de la Photothèque, Bibliothèque Orientale, Université Saint-Joseph)

Louis Ronzevalle, élève au Collège de Beyrouth, il poursuit en 1890 son instruction à Ghazir. Jésuite en 1899 et prêtre en 1904, il fut nommé professeur d'arabe à la Faculté Orientale où il dirige les *Mélanges de la Faculté Orientale* de 1908 jusqu'à 1914. Aumônier militaire pour une courte période. Entre 1915 et 1918, la date de son décès, il enseigna l'arabe et le syriaque et fut nommé bibliothécaire à l'Institut Oriental de Rome (1915-1918). Mort à Rome le 2 Avril 1918"[12]. Parmi les autres activités de L. Ronzevalle fut l'Atelier de Ghazir où Ronzevalle, Gérard de Martimprey, et six autres jésuites ayant pour but la constitution d'une base de données photographiques

[12] Jalabert : 1987, « Louis Ronzevalle ».

qui pourraient servir à une œuvre similaire à la *Description de l'Égypte*, ils entreprennent une campagne photographique[13].

2.1. Nécrologie par les Mélanges de la Faculté Orientale 1914-1921(7)

Le R. P. Louis Ronzevalle, S. J.

Avant de clore ce volume, qu'il nous soit permis de rappeler la mémoire de celui par les soins duquel il fut entrepris, en 1914, et qui, depuis 1907, mettait au service des Mélanges de la Faculté Orientale, comme Directeur, une compétence et un dévouement dont ses collaborateurs ont gardé un souvenir reconnaissant : le R.P. Louis Ronzevalle, s. j., mort le 2 Avril 1918. Né dans le Levant, où son père, Mr Ferdinand Ronzevalle, fut consul de France, connaissant parfaitement les hommes et les choses de l'Orient, polyglotte remarquable, le P. Louis Ronzevalle aurait pu apporter aux études orientales une aide éminemment précieuse. Il a été enlevé à l'âge de 47 ans, par les maladies qui minaient sa santé depuis plusieurs années. Bien que relativement jeune, et malgré sa faible santé, le P. L.R. avait déjà beaucoup écrit. Ses principales publications sont : de nombreux articles composés pour le Machriq, sur des sujets variés ; une édition du Traité de Musique arabe de Mushâqa ; trois articles sur les « Emprunts turcs dans le Grec vulgaire de Roumélie et spécialement d'Andrinople » parus dans le Journal Asiatique (1911) ; et enfin plusieurs travaux édités dans les MFO : III, 493-534 ; V, 571-588, 197-202* ; VI, 1-120; VII, 23-66. Né à Andrinople le 26 Août 1871, élève au collège de l'Université St-Joseph de Beyrouth, entré au noviciat de la Compagnie de Jésus le 7 Nov. 1889, prêtre le 7 Mars 1904. Professeur d'arabe à la Faculté Orientale de l'Univ. St-Joseph depuis 1905, et à l'Institut Biblique de Rome depuis 1911 — mort à Rome le 2 Avril 1918.*

2.2. Nécrologie par Louis Sheikho

Le 2 avril 1918, nous étions désolés du décès de l'un des professeurs de notre école, le père Louis Ronzevalle, né d'Edirne en 1871 et décédé à Rome [et non pas à Roumieh-Liban]. Nous y avons perdu un homme de lettre et un écrivain doué de plusieurs langues orientales et occidentales, doté d'une intelligence unique et doué de connaissances diverses en matière de philosophie, de musique et de langage. Il a de sérieux articles dans la revue Al-Mašriq et dans des journaux européens orientaux.[14]

---

[13] Pouillon, 2008, p. 31-32, « Ateliers photographiques de Ghazir et de Beyrouth » : notice biographique par Jean-Yves Trehin.

[١٤] وقد أسفنا جداً في ٢ نيسان ١٩١٨ لوفاة أحد مرسلي كليتنا الأب لويس رنزفال مولود أدرنة سنة ١٨٧١ عاجلته المنون في رومية ففقدنا به رجلاً مشبعاً بالآداب وكاتباً ضليعاً متقناً لعدة لغات شرقية وغربية ذا ذكاء فريد متفننا بالمعارف المختلفة في الفلسفة والموسيقى وأصول اللغات له في كل ذلك كتابات مستجادة في المشرق وفي المجلات الأوربية الشرقية". (مجلة تاريخ الآداب).

2.3. Publications en français allemand et anglais

- Ronzevalle, Louis, 1902, *L'inscription Syriaque De Krâd Ad-Dâsiniya, dans L'emésène*. Mesnil, Eure.
- Louis Ronzevalle und A. Fischer, 1909, *Eine interessante algierischmarokkanische Genetivumschreibung*. Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Vol. 63, Nº. 4, p. 824-827.
- Ronzevalle, Louis, 1911, *Les Emprunts Turcs Dans Le Grec Vulgaire De Roumélie et Spécialement D'Andrinople*, Journal Asiatique, 10e série, Tome 18, Paris, Imprimerie Nationale, p. 257-335.
- Ronzevalle, Louis, and International Congress of Orientalists (16th, 1912, Athens, Greece), 1912, *Les Emprunts Turcs Dans Le Grec Vulgaire De Roumélie Et Specialement D'Andrinople* : mémoire lu au XVIe Congrès International des Orientalistes, section Xi c, Athènes 1912, *Mélanges de la Faculté Orientale*, 5, Beyrouth.
- Ronzevalle, Louis, 1913, *Un traité de musique arabe moderne*, préface, traduction française, texte et notes par le P. L. Ronzevalle, *Mélanges* de la Faculté Orientale, S. J. 6/1913, p. 1-120d.
- Ronzevalle, Louis, and Ignác Goldziher, 1913, L. Ronzevalle's Letter to Ignaz Goldziher, Beyrouth.
- Ronzevalle, Louis, 1914, *Le Centenaire du rétablissement de la Compagnie de Jésus (1814-1914)*, S. J. Beyrouth, Imprimerie Catholique.
- Ronzevalle, Louis, 1914, *Notes de dialectologie Arabe Comparée : Le dialecte de Tanger et celui de Syrie*, *Mélanges* de la Faculté Orientale, Beyrouth, p. 24-66.
- Ronzevalle, Louis, 1916, *Correspondance*, *Revue Des Études Grecques*, 29 (132), p. 245–58.

2.4. Publications en arabe

Ronzevalle a laissé une quarantaine d'articles et de recensions en arabe, sur des sujets divers :

- Épître musicale aš-Šahābiyyah
- Tourisme Moderne à Bécharré
- Imagination et continuation des idées
- De l'imagination
- Recension du livre « Le prétoire de Pilate et la forteresse Antonia ».
- Recension du livre « Persia past and present » de A. V. Williams Jackson.
- Recension du livre d'Otto Hubner « Geographisch-statistiche Tabellen aller Laender der Erde »
- Recension du livre *Dictionnaire Français-Arabe des termes Juridiques* d'Élie Tabet
- La religion et le monde
- La première année de la constitution ottomane
- Collèges catholiques dans le monde
- Le vrai propos dans la révolution portugaise

- Le jubilé du collège d'Athènes et la conférence des orientalistes
- Les faits de l'année écoulée
- Témoin de la situation dans les Balkans
- Preuves authentiques dans la bouche d'athées et d'hérétiques

Voici une liste exhaustive des articles rédigés en arabe :

١. الرسالة الشهابيّة في الصناعة الموسيقيّة، مجلة المشرق، ١٨٩٩، ص. ص .151-146، 224-218، 302-296، 415-408، 561-566، 632-629، 731-726، 890-883، 934-928، 1026-1018، ١٠٧٣-١٠٨٢.

٢. سياحة حديثة في جبة بشراي، مجلة المشرق، العدد ٢٠، أكتوبر ١٨٩٩، ص. ص. ٩٤٣-٩٤٩.

٣. سياحة حديثة في جبة بشراي – تتمّة لما سبق-، مجلة المشرق، العدد ٢١، نوفمبر ١٩٠٠، ص. ص. ٩٧٤-٩٨١.

٤. المخيلة وتواصل الأفكار، مجلة المشرق، العدد ٢٢، نوفمبر ١٩٠٠، ص. ص. ١٠٠٩-١٠١٨.

٥. في الحواس الباطنة عموماً وفي الحس المشترك خصوصاً، مجلة المشرق، العدد ١٢، يونيو ١٩٠١، ص. ص. ٥٢٩-٥٣٥.

٦. في الخيال، مجلة المشرق، العدد ١٦، أغسطس ١٩٠١، ص. ص. ٧٣٧-٧٤٥.

٧. في الحافظة، مجلة المشرق، العدد ٢٠، أكتوبر ١٩٠١، ص. ص. ٩١٣-٩١٨.

٨. في الوهامة والغريزة، مجلة المشرق، العدد ٢٤، ديسمبر ١٩٠١، ص. ص. ١١٠٥-١١١٥.

٩. جواب على سؤال جناب الشمّاس ديونيسيوس كفوري الراهب الشويري، مجلة المشرق، العدد ٥، ١٩٠٢، ص. ٤٨.

١٠. استعراض لكتاب: دار ولاية بيلاطوس وقلعة أنطونيا، مجلة المشرق، العدد ٦، ١٩٠٣، ص. ٢٨٥-٢٨٦.

١١. التنويم الصناعي (الهبنوتزم) والأدب، مجلة المشرق، العدد ٢٤، ديسمبر ١٩٠٤، ص. ص. ١١٣١-١١٣٨.

١٢. استعراض لكتاب: لاون الثالث عشر وكنائس الشرق، مجلة المشرق، العدد ٨، ١٩٠٥، ص. ٦٧١.

١٣. استعراض لكتاب: Janua Linguæ Ottomanicæ، مجلة المشرق، العدد ٨، ١٩٠٥، ص. ١١٤٩-١١٥٠.

١٤. استعراض لكتاب: بلاد العجم سابقاً وحاضراً، مجلة المشرق، العدد ١٠، ١٩٠٧، ص. ١٠٠٣.

١٥. استعراض لكتاب: The Chronology of the Old Testament، مجلة المشرق، العدد ١٠، ١٩٠٧، ص. ١٠٠٤.

١٦. استعراض لكتاب: جداول لتعريف كل البلاد والممالك، مجلة المشرق، العدد ١٠، ١٩٠٧، ص. ١٠٥٣.

١٧. استعراض لكتاب: قاموس الألفاظ الإصطلاحيّة الملحقة بالرسوم العدليّة، مجلة المشرق، العدد ١١، ١٩٠٨، ص. ص. ٤٧٥-٤٧٦.

١٨. استعراض لكتاب: Le parole italiane derivate dall'arabo، مجلة المشرق، العدد ١١، ١٩٠٨، ص. ص. ٥٥٦-٥٥٧.

١٩. لمحة في حوادث العام المنصرم، العدد ١، مجلة المشرق، يناير ١٩٠٨، ص. ص. ٤٢-٥١.

٢٠. لمحة في حوادث العام المنصرم -تتمة، مجلة المشرق، العدد ٢، فبراير ١٩٠٨، ص. ص. ١٢٦-١٤٢.

٢١. استعراض لكتاب: Études Bibliques، مجلة المشرق، العدد ١١، ١٩٠٨، ص. ص. ٦٢٩-٦٣٠.

٢٢. الدين والدنيا وعام ١٩٠٨، مجلة المشرق، العدد ١، يناير ١٩٠٩، ص. ص. ٤٨-٥٩.

٢٣. الدين والدنيا وعام ١٩٠٨-تابع لما سبق، مجلة المشرق، العدد ٢، فبراير ١٩٠٩، ص. ص. ١٢٨-١٤٤.

٢٤. السنة الأولى للدستور العثماني، مجلة المشرق، العدد ٨، أغسطس ١٩٠٩، ص. ص. ٥٦١-٥٦٩.

٢٥. ما هنالك، زيارة حديثة لقصر يلديز الشهير، مجلة المشرق، العدد ١٢، ديسمبر ١٩٠٩، ص. ص. ٨٨١-٨٩٠.

٢٦. نظر عام في أخص حوادث العام -تتمة، مجلة المشرق، العدد ٢، فبراير ١٩١٠، ص. ص. ١١٩-١٣٠.

٢٧. الكليات الكاثوليكية في المعمور، مجلة المشرق، العدد ٦، يونيو ١٩١٠، ص. ص. ٤٠١-٤١١.

٢٨. صدق المقال في ثورة البرتغال، مجلة المشرق، العدد ١٢، ديسمبر ١٩١٠، ص. ص. ٨٨١-٨٩٥.

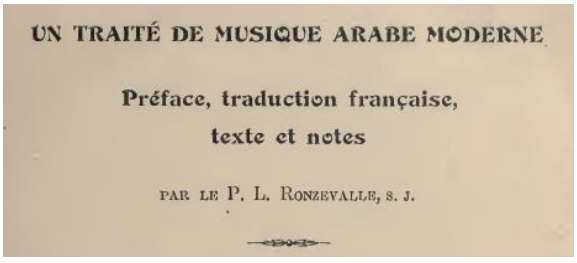
٢٩. نظر في أحوال العام المنصرم -لاحق بسابق، مجلة المشرق، العدد ٢، فبراير ١٩١١، ص. ص. ١٢٨-١٤٦.

٣٠. الحركة العلمية في السنة المنقضية يليها ملحق في ترعة بنامـا -ماضيها وحاضرها، مجلة المشرق، العدد ٣، مارس ١٩١١، ص. ص. ١٦١-١٧١.
٣١. يوبيل كلية أثينا ومؤتمر المستشرقين، مجلة المشرق، العدد ٦، يونيو ١٩١٢، ص. ص. ٤٠١-٤١٣.
٣٢. وزن فعول في العربية -نبذة لغوية، مجلة المشرق، العدد ١٢، ديسمبر ١٩١٢، ص. ص. ٩٤٦-٩٥٠.
٣٣. وقائع العام المنصرم، مجلة المشرق، العدد ١، يناير ١٩١٣، ص. ص. ١٧-٢٩.
٣٤. وقائع العام المنصرم -تتمة، مجلة المشرق، العدد ٢، فبراير ١٩١٣، ص. ص. ١١٥-١٣٥.
٣٥. الشاهد العيان على أحوال البلقان، مجلة المشرق، العدد ٧، يوليو ١٩١٣، ص. ص. ٥٢٦-٥٣٧.
٣٦. الشاهد العيان على أحوال البلقان -تتمة، مجلة المشرق، العدد ٨، أغسطس ١٩١٣، ص. ص. ٦٠١-٦١٠.
٣٧. نظر عام في وقائع العام، مجلة المشرق، العدد ١، يناير ١٩١٤، ص. ص. ١-٢١.
٣٨. حركة العلم في العام المنصرم، مجلة المشرق، العدد ٣، مارس ١٩١٤، ص. ص. ١٦١-١٧٦.
٣٩. المئة الأولى لانبعاث الرهبانية اليسوعية -نظر تاريخي، العدد ٧، مجلة المشرق، يوليو ١٩١٤، ص. ص. ٤٨١-٤٩٥.
٤٠. الشواهد الصادقة في أفواه الملحدين والزنادقة، مجلة المشرق، العدد ٨، أغسطس ١٩٢٦، ص. ص. ٥٢١-٥٣٠.
٤١. الشواهد الصادقة في أفواه الملحدين والزنادقة -تتمة، مجلة المشرق، العدد ٩، سبتمبر ١٩٢٦، ص. ص. ٦٦٨-٦٧٦.

Photo 6 : L'ancien Beyrouth-Café Hajj Daoud (photo de Louis Ronzevalle)

2.5. Apport musicologique

La bibliographie de Louis Ronzevalle n'indique qu'un seul article sur la musique : l'épître dédiée à l'Émir Bašīr Šihāb.


UN TRAITÉ DE MUSIQUE ARABE MODERNE

Préface, traduction française,
texte et notes

PAR LE P. L. RONZEVALLE, S. J.

Figure 3 : Première page de l'édition française du traité de Maššāqah

Ce traité arabe a été publié et annoté par Ronzevalle dans la revue *Al-Mashriq* en 1899, dans une série d'articles qui ont été réunis en un tiré à part édité (en arabe) par l'Imprimerie Catholique de Beyrouth. Cette édition est basée sur quatre copies, dont une consultée par « une personne compétente » que Ronzevalle « a parcourue à son intention ». Dans l'édition française de 1913, nous trouvons davantage de commentaires, vu que Ronzevalle a pu en ce temps consulter la quatrième copie du manuscrit de l'épître. En plus du prologue que Ronzevalle laissa tomber à cause de son « mauvais-goût stylistique », il trouva le style de Maššāqah « parfois lourd et enchevêtré rend[ant] la lecture de son travail sur la musique assez fastidieuse, et l'œuvre du traducteur difficile par endroit presque impossible ». Selon Ronzevalle, le traité n'est pas postérieur à 1849.

En ce qui concerne le sujet le plus ardent, l'échelle arabe, Ronzevalle renvoie le lecteur à des musicologues plus experts, tels M. Collangettes et J. Parisot. Pourtant, il n'hésite pas à présenter son apport en la matière.

> *Un des torts de Mušāqa fut, à notre avis, de fausser ainsi, bien que légèrement, un trop grand nombre de petits intervalles ; mais, par ailleurs, en préférant la répartition en 24 quarts de ton à celle en 17 degrés, introduite par Safi ed-Dïn au 13e s., il avait « plus de chances de reproduire les degrés de la gamme ancienne [Parisot, p. 16] », ceux notamment de l'illustre Al-Fārābî qui a tant pris aux échelles enharmoniques des Grecs. À lire le travail que nous publions aujourd'hui, on ne peut conclure au juste si le système de Mušāqa peut lui être attribué comme son œuvre presque exclusive, ou s'il n'a été en cela qu'un heureux plagiaire. Il parle vaguement des « maîtres de l'art » sans donner leurs noms, sauf ceux des deux praticiens de Damas dont il est question vers la fin de son traité.*

En fait, la discussion de l'échelle chez Maššāqah pose problème. En consultant les écrits de Muḥammad Al-'Aṭṭār[15], l'anecdote citée par Maššāqah que son maître, un érudit en mathématiques et en physique, méconnaissait que le frettage de la corde s'effectue en une suite géométrique, n'a que peu de sens. En outre, la remarque faite par Ronzevalle, à propos des sources auxquelles se réfère Maššāqah sans toutefois donner leurs noms, est tout à fait légitime.

Ronzevalle a pu également noter la disparité au niveau des intervalles. Après avoir établi la division correcte de l'octave en 24 quarts de ton égaux, ayant réfuté la méthode d'Al-'Aṭṭār, Maššāqah considère cette division sous l'angle de la division byzantine en 68 minutes de son temps. Curieusement, Maššāqah conclue que le système byzantin est plus proche de la pratique musicale arabe que celui à 24 quarts de ton égaux. Maššāqah indique que les deux échelles se concordent seulement au niveau de quatre hauteurs[16]. En

---

[15] بلوغ المطلوب في فن القنبرة والطوب -للشيخ محمد بن حسين عطار زاده، مجلة المشرق، العدد ٢، يناير ١٩٠٢، ص. ص. ٤٩-٥٩، وفبراير، العدد ٤، ١٩٠٢، ص. ص. ١٧٨-١٨٢.

[16] Selon Maalouf (2002, p. 252), la division grecque n'est pas bien précisée chez Maššāqah. Pourtant, il précise les trois intervalles de 12, 9, et 7 minutes. Sachant que l'échelle grecque se divise selon Maššāqah en 68 minutes, il est facile de déduire les valeurs approximatives de 212, 158.5 et 123.5 cents. Maalouf ajoute que

fait, 68 minutes = 24 quarts, donc 17 minutes = 6 quarts = 1 ton et demi. Vu que 17 et 6 sont premiers entre eux, les hauteurs communes seront donc –comme le fait remarquer Maššāqah- les multiples entiers de 1 ton et demi :

1. La tierce mineure (1*1 ½), ou ‘ajam.
2. Le triton (2*1 ½ = 3 tons), ou zirkulāh.
3. La sixte majeure (3*1 ½ = 4 tons et demi), ou busalīk.
4. L’octave juste (4*1 ½ = 5 tons et deux demi-tons), ou yekkāh.

Grâce au tableau comparatif des échelle arabe (Ronzevalle, 1913, Pl. 1) et byzantine, nous pouvons conclure aux valeurs de l’échelle byzantine telle qu’elle est décrite par Maššāqah.

Tableau n° 4 comparatif de l’échelle du mode *Rāst* suivant les systèmes scalaires byzantin (SB), TEQT et d’Al-Farābī (Didi, 2015, p. 158-159)

68 minutes = 1200 cents. 1 minute (‘) = 17.64 cents.														
Écarts en minutes (TEQT-SB)		-2/3’		-7/6’		+1/3’		-1/3’		-5/6’		+2/3’		
Écarts en cents (TEQT-SB)		-11.8		-20.6		+5.9		-5.9		-14.7		+11.8		
Intervalles en minutes (SB) : Δι	12’	Κε	9’	Ζω	7’	Νη	12’	Πα	9’	βου	7’	Γα		Δι
Valeurs (déduites) en cents du SB	212		158.5		123.5		212		158.5		123.5		212	
Valeur ~ en cents des intervalles du TEQT selon Maššāqah	200		150		150		200		150		150		200	
Valeur ~ en cents des intervalles de *Rāst* selon Al-Farābī	204		151		143		204		151		143		204	
Écarts (valeurs absolues) en cents (SB-Al-Farābī-)	8		7.5		19.5		8		7.5		19.5		8	
Écarts (valeurs absolues) en cents (TEQT-Al-Farābī)	4		1		7		4		1		7		4	
yekkāh		*‘ušayrān*		*‘irāq*		*rāst*		*Dukāh*		*sīkāh*		*Jahārkāh*		*nawā*

Il est clair que le TEQT se rapproche des valeurs d’Al-Farābī plus que le système byzantin de Maššāqah. Nous nous demandons sur quels faits acoustiques Maššāqah s’est-il basé pour tirer sa conclusion que le système byzantin s’accorde mieux que le T.E. (à 24 quarts de ton) avec la musique arabe ?

Ronzevalle fait une autre remarque qui n’est pas assez pertinente, et qui concerne les mélodies-types[17] :

> *II est étonnant que Mušāqa, dont l’esprit inventif s’est assez heureusement exercé dans les figures qui illustrent son texte, n’ait pas eu l’idée de secouer la vieille routine, et de faire comme les*

le désaccord est au niveau des notes mi^{db} et si^{db} et dans un autre lieu, que Maššāqah n’avait pas décrit amplement le système grec et qu’il s’est contenté juste de le citer sans toutefois informer le lecteur à propos de ses mesures, « ce qui a laissé ce dernier perplexe à l’égard des degrés mi^{db} et si^{db} ». Une consultation plus minutieuse aurait permis de souligner le désaccord au niveau des autres degrés, ou plus correctement, intervalles.

[17] Ces mélodies-types ont été transcrites et analysées par Nidaa Abou Mrad (2007).

> *européens (dont, par ailleurs, il loue les méthodes simples et pratiques), en adoptant des signes, n'importe lesquels. Son travail en est resté extrêmement diminué, car enfin les 95 mélodies syriennes dont il entreprend la description dans la seconde partie de son travail, ne sont qu'ébauchées, sous une forme plutôt schématique, qui consiste à donner la tonique du morceau, l'intervalle le plus élevé et le plus bas où il peut atteindre avec les principaux degrés parcourus, et à indiquer les accidents (entendez quarts de ton) qui pourront survenir dans tel ou tel passage. C'est là donner une certaine idée de la mélodie ; mais la mélodie entière, avec son prélude, son développement et sa finale, on l'y chercherait en vain (Ronzevalle, 1913, p. 6).*

Ce passage laisse douter que Ronzevalle n'aurait pu voir en ces mélodies-type qu'il nomma *Airs* rien que des chansons inachevées ou notées d'une main gauche.

Par ailleurs, Ronzevalle prévoyait le « très sérieux préjudice » des instruments à T.E. Il recommanda de construire des instruments qui répondaient aux exigences de la gamme arabe :

> *Sauf quelques honorables exceptions, notamment dans le clergé oriental, obligé, par office, de s'occuper de musique sacrée, selon les divers rites. Mais là aussi il est à craindre que la culture européenne de nombre d'ecclésiastiques et l'introduction journalière dans les églises d'Orient de l'harmonium à gamme tempérée occidentale, ne finissent par porter un très sérieux préjudice à la pureté du chant national. Il serait grand temps que nos constructeurs d'orgues songeassent à doter l'Orient d'instruments adaptés aux exigences de la gamme arabe (Ronzevalle, 1913, p. 7).*

En outre, Ronzevalle consacre une discussion à la question de l'accordage du *ʿūd*. En fait l'accordage enchevêtré de Maššāqa n'est pas le seul, puisque Villoteau cite un accordage pareil. Que les deux soient le résultat d'un accordage qui était en cours, ou que Maššāqa l'ait copié de Villoteau, ou que ces accords étaient tout à fait faux, toutes ces présomptions nécessitent d'amples recherches (Didi, 2019).

Finalement, nous soulignons les notices utiles ajoutées par Ronzevalle au chapitre de l'échelle ainsi que les illustrations qu'il a jointes à l'édition critique dans le but de clarifier le texte.

Références

ABOU MRAD, Nidaa et TAWK, Fady, 2019, « Religieux musicologues francophones de l'Orient », *Revue des Traditions Musicales* nº 13 « Musicologie francophone de l'Orient », Paris et Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 143-170.

ABOU MRAD, Nidaa, 2007, « Clés musicologiques pour l'approche du legs de Mīḫā'īl Maššāqa (1800-1888) », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen, n° 1 « Musicologie générale des traditions »*, Éditions de l'Université

Antonine, p. 115-180 (https://ua.edu.lb/Library/Assets/Gallery/AntonineUniversity/rtm-1-2007-abou-mrad-mas%CC%8Cs%CC%8Ca%CC%84qa.pdf).

BOUSTANY, Fouad, *Cent ans de Radiologie au Liban*, http://emilebitar.tripod.com/francais/id19.html.

DIDI, Amer, 2015, *Système modal arabe levantin du XIVe au XVIIIe siècle (Étude historique, systémique et sémiotique, éditions critiques et traductions des manuscrits)*. Thèse de Doctorat (non-publiée), Paris-Sorbonne.

DIDI, Amer, 2019, « Plus qu'un musicographe ? Moins qu'un musicologue ? Orientalisme et orientalisme scientifique dans l'œuvre de Guillaume-André Villoteau », *Revue des Traditions Musicales* nº 13 « Musicologie francophone de l'Orient », Paris et Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 97-114.

ERLANGER, Rodolphe d', 1930-1959, *La musique arabe*, tomes I (1930), II (1932), III (1935), IV (1939), V (1949) et VI (1959), Paris, Geuthner.

JALABERT, Henri, 1987, *Jésuites au Proche-Orient. Notices biographiques*, Coll. Hommes et Sociétés du Proche-Orient, Dār Al-Mashriq, Beyrouth.

KATZ, Israel, 2015, *Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo 1932)*, Brill. Leiden.

Kitāb Mu'tamar Al-Mūsīqā Al-`Arabiyyah* (Livre du Congrès de Musique Arabe du Caire), 1932. *Al-Maṭba`ah, Al-'Amīriyyah.

MAALOUF, Shireen, 2002, *Tārīkh Nadariyat Al-Mūsīqā Al-`Arabiyyah* (Histoire de la théorie de la musique arabe), Kaslik.

MARANDET Marie-Anne, https://www.geneanet.org/

Mashriq (Revue Al-)

Mélanges de la Faculté Orientale.

POUILLON, François, (éditeur), 2008, *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, Paris, Karthala.

SHILOAH, Amnon, 1979, *The Theory of Music in Arabic Writings c. 900 - 1900.* Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the USA, München, G. Henle Verlag.

SHILOAH, Amnon, 2003, *The Theory of Music in Arabic Writings c. 900 - 1900.* Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan, and Supplement to B X, München, G. Henle Verlag.

THOMPSON, Oscar, (Editor in Chief), 1975, *the International Cyclopedia of Music and Musicians.* Dodd, Mead & Company, New York/Toronto.

Vers une prosopographie du père Louis Hage (1938-2010), musicologue francophone du chant syro-maronite

Toufic MAATOUK*

Le père Louis Hage (1938-2010), membre de l'Ordre Libanais Maronite, a reçu une double formation de musicien occidental et de musicologue spécialiste de chant liturgique, en plus de sa formation théologique. Plus particulièrement, sa formation musicologique a abouti à un doctorat soutenu à Paris, en 1971, sous la direction de Solange Corbin. Grâce à sa connaissance approfondie de la tradition syro-maronite et aux outillages musicologiques acquis en Sorbonne, doublés d'une connaissance sérieuse des travaux réalisés par des bénédictins spécialistes du chant grégorien -comme dom Jean Claire et dom Eugène Cardine- et des bénédictins spécialistes du chant maronite -comme dom Jean Parisot et dom Jules Jeannin-, Louis Hage a réussi à élaborer le premier discours musicologique systématique et historique digne de ce nom instaurant une musicologie francophone du chant traditionnel liturgique de l'Église maronite. En ayant fondé le premier institut musicologique du Liban, il a été considéré comme le pionnier de cette discipline en ce pays. En procédant à une réinterprétation musicologiquement informée du répertoire liturgique maronite, il a établi un nouveau style de chant choral ecclésiastique levantin, imprégné du style solesmien du XX^e^ siècle (Billiet, 2012), qui est devenu une référence dans ce domaine. Cet article propose l'ébauche d'une généalogie de l'œuvre de ce moine musicologue qui prend en compte l'ensemble des déterminants historiques, culturels, académiques et religieux qui ont contribué à la constitution de cette importante figure musicologique libanaise et internationale francophone.

* Père Antonin, maître de conférences de musicologie, chef du département de musique savante européenne de la Faculté de musique et musicologie à l'Université Antonine, directeur de la Chorale de l'Université Antonine, chef d'Orchestre international, membre du Centre de Recherche sur les traditions musicales.

1. Le terrain

Cette section fait un rappel de l'histoire des maronites et de celle de l'Ordre Libanais Maronite auquel adhère Le P. Louis Hage et souligne la relation de l'office divin avec la musique liturgique.

1.1. L'Église maronite

La tradition de l'Église syriaque maronite s'inscrit dans le sillage de l'antique tradition ecclésiale antiochienne[1] de langue syriaque, qui se décline à partir du VIII^e^ siècle en trois rites autonomes :

- le rite syriaque antiochien occidental (enraciné à l'ouest de l'Euphrate) dont l'Église syriaque orthodoxe et l'Église syriaque catholique (celle-ci étant unie à Rome à partir du XVIII^e^ siècle) sont les détentrices ;
- le rite syriaque antiochien occidental maronite dont l'Église syriaque maronite, fondée au VII^e^ siècle, est la détentrice ;
- le rite syriaque antiochien oriental (enraciné à l'est de l'Euphrate) dont l'Église assyrienne, l'Église chaldéenne (unie à Rome à partir du XVIII^e^ siècle) et l'Église syro-malabare indienne sont les détentrices (Hage, 1999, p. 114-119).

Aussi l'Église maronite se distingue-t-elle des autres églises syriaques par son double caractère patriarcal et ascétique. Celui-ci s'attache à la figure de saint Maroun (v. 410), initiateur de la vie hypèthre (Upaitros Bios), une méthode ascétique qu'il a pratiquée et enseignée sur le mont Cyr en Syrie première. Si saint Maroun n'a pas eu l'intention de fonder un ordre religieux, encore moins une église spécifique, c'est avec saint Jean Maroun (707), premier patriarche maronite d'Antioche, qu'est réalisé le raccordement entre le patriarcat et le monachisme caractéristiques du maronitisme. Dès lors, les maronites se rassemblent autour de leur patriarche qu'ils considèrent comme leur chef et le symbole de leur unité, l'Église prenant racine dans une terre fortifiée, celle de la montagne libanaise, accordant à ses fils une présence digne et libre.

Ainsi l'identité de l'Église maronite est-elle tributaire de son enracinement antiochien et syriaque[2], en même temps que de son lien historique avec le Mont-Liban, puis le Grand-Liban (1920), de sa profonde communion avec l'Église catholique romaine[3]

[1] Au milieu du premier siècle, la ville d'Antioche est la première à se christianiser. Elle devient ainsi un important berceau de la chrétienté.

[2] La richesse théologique, spirituelle et liturgique de ce legs syriaque est fortement représentée dans les écrits de saint Éphrem de Nisibe (373) de saint Jacques de Sarouj (521) et de saint Balai (432).

[3] Fondée dans le mystère de l'incarnation selon la formule de Chalcédoine, cette relation remonte aux premiers contacts des maronites avec le Saint-Siège en 527, se renforce avec l'adoption des insignes épiscopaux latins sous le pontificat du pape Innocent III (1198-1216) (Hayeck, 1964, p. 33) et s'approfondit aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles avec les missions franciscaines et jésuites.

et de son ouverture sur son voisinage levantin et arabe (Concile patriarcal maronite, 2008)[4].

1.2. L'Ordre Libanais Maronite

L'Ordre Libanais Maronite naît à la fin du XVII[e] siècle, à l'initiative de trois jeunes maronites d'Alep, Gibrā'īl Ḥawwā, 'Abdallāh Qarā'ilī et Yūsuf al-Bitin, qui reçoivent la bénédiction du patriarche Estephan Duwahī. L'ordre s'étend rapidement dans les régions du Chouf, du Kesrouan et du Nord-Liban. En 1732, Le Saint-Siège confirme les Constitutions de cet ordre religieux et lui confère son statut canonique de droit pontifical, avec les droits et les privilèges reconnus à toute institution monastique. Il en fera de même en 1740 pour l'Ordre Antonin Maronite.

Dès 1742, des divisions apparaissent entre les moines d'origine aleppine et ceux du Mont-Liban nommés *baladites*, ce qui conduit en 1770 (avec l'approbation du pape Clément XIV) à une séparation de l'Ordre en deux branches, l'Ordre *mariamite* pour les moines d'origine *aleppine* et l'Ordre *baladite* pour les moines d'origine libanaise, qui prendra à terme la dénomination d'Ordre Libanais Maronite.

Cette congrégation restera attachée à la préservation de la tradition monastique de ses pères fondateurs et tout particulièrement de l'hymnodie syriaque. Elle encouragera au XX[e] siècle certains de ses moines résidents à Rome (comme le père Louis Hage) à se spécialiser dans le domaine de la musique sacrée.

1.3. L'office maronite et la musique liturgique

Héritiers de la tradition syro-antiochienne, les maronites développent dans leurs monastères les offices divins[5]. Cette tradition de la prière des heures diffuse à toute la montagne libanaise pour former avec la Messe la prière intégrante du culte. À partir du XII[e] siècle, cette liturgie commence à subir l'influence romaine (latinisation). Quant à l'arabisation de la liturgie, elle commence au XVIII[e] siècle, avec A-s-Sim'ānī qui « s'est employé à copier les manuscrits et à les rassembler dans de grands recueils en syriaque et en arabe… » (Concile patriarcal maronite, 2008, p. 417).

Le chant liturgique syriaque de l'Église Maronite est performé entre deux chœurs de moines, assis à droite et à gauche de l'autel, qui font alterner le chant des strophes. Le jour liturgique commence la veille du jour civil, ce qui entraîne la mise en succession suivante des prières : la prière du soir, *ràmšô* (ܪܡܫܐ), celle des complies, la prière *sûtòrô* (ܣܘܬܪܐ), les prières de la nuit, *lìlyô* (ܠܠܝܐ), du matin, sàfrô (ܨܦܪܐ), de la troisième heure,

[4] Pour le père Youakim Moubarak, l'étude de l'identité maronite ne relève pas simplement du travail historique ; mieux, elle offre « une illustration qui témoigne de la prise de conscience maronite vis-à-vis de l'Histoire qui représente un élément important de l'identité maronite. Effectivement, cette identité se constitue, bien sûr, du fait de la réalité et des événements, et en particulier, du fait des calamités qui se sont abattues sur les maronites tout le long de leur parcours. Mais l'identité participe aussi au sens collectif de la réalité, des événements et des calamités, ce qui justifie le recours à l'histoire maronite tel que perçue par les maronites, indépendamment de la manière de voir cette histoire par les autres » (Moubarak, 1992, p. 21).

[5] Les offices des liturgies orientales n'ont pris leur structure définitive qu'entre le V[e] siècle et le X[e] siècle (Martimort, 1961, p. 810).

tlètšo'ìn (ܬܠܬܥܫܝܢ), de la sixième heure, *tšètšo'ìn* (ܬܫܬܥܫܝܢ) et de la neuvième heure, *tšà'šo'ìn* (ܬܫܥܥܫܝܢ).

En somme, le corpus des hymnes syriaques de l'office maronite appartient à une tradition musicale ecclésiastique fort ancienne, se tenant dans le lignage du legs hymnique de langue syriaque institué par saint Éphrem de Nisibe (306–373). Cette tradition est monodique modale. Sa morphologie rythmique repose sur la métrique poétique isosyllabique des hymnes, qui donne lieu musicalement à une différenciation des durées syllabiques en brèves et longues. Le caractère strophique et le fait que plusieurs hymnes, aux textes relevant de divers temps liturgiques, partagent le même matériau compositionnel font en sorte que la composition musicale n'entre pas en relation directe avec la sémantique verbale.

Or, tandis que les textes des hymnes figurent dans des recueils liturgiques imprimés depuis le XVIII^e^ siècle, cette tradition est restée de transmission strictement orale dans son pendant musical jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle. Plusieurs transcriptions du corpus hymnique ont ensuite été réalisées successivement par dom Jean Parisot (1899), dom Jules Jeannin (1914), père Paul Ashqar OAM (1939), frère Marie-André Chaptini (1924), Yaacoub Fayyad (1947)[6], père Louis Hage (1972 ; 1986), père Youssef el-Khoury (1992), père Toufic Maatouk (2016) et père Youssef Chédid (2021). De même, en est-il pour la grammaire musicale de ce corpus qui n'a pas fait l'objet d'une théorisation écrite avant les travaux musicologiques réalisés (dans une perspective étique) par dom Jean Parisot (1899) et surtout avant les travaux musicologiques réalisés (dans une perspective émique) à partir des années 1970 par le père Louis Hage.

2. Biographie résumée

[6] Ces deux derniers efforts de transcription sont restés à l'état manuscrit et sont mentionnés par le père Louis Hage, 2005, p. 8.

2.1. Études

Ayant été formé à la musique européenne par Bertrand Robillard et Boghos Gélalian au Conservatoire National de Musique de Beyrouth, c'est en conséquence de l'engagement de l'Ordre Maronite Libanais en faveur du développement de la connaissance de la musique liturgique maronite que le père Louis Hage entamera des études de composition et de musicologie à l'Institut pontifical de musique sacrée (PIMS), et ce, parallèlement à la licence en théologie qu'il obtiendra à Rome en 1966.

Il quittera Rome en 1967 pour suivre des études doctorales à Paris (Sorbonne et École Pratique des Hautes Études) sous la direction de Solange Corbin, études couronnées par un doctorat de troisième cycle en musicologie en 1970, portant sur le chant syro-maronite (complété en 1971 par un diplôme de l'École Pratique des Hautes Études). Le ministère libanais de l'Éducation nationale lui délivrera en équivalence un doctorat d'État en 1980.

2.2. Responsabilités institutionnelles

En 1970, il fonde l'Institut de musicologie de l'Université Saint-Esprit de Kaslik (USEK), institut qu'il dirige de 1970 à 1986 et qui deviendra Faculté de musique en 1993, dont il sera le doyen de 1999 jusqu'à sa mort. Entretemps, il est recteur de cette université de 1986 à 1992.

2.3. Expertise internationale

Maîtrisant l'arabe, le français, le syriaque, le latin, l'italien, l'anglais, l'allemand, le grec ancien et l'hébreu ancien, animé par une grande érudition musicale et théologique liturgique, et maîtrisant les instruments forgés par la musicologie francophone historique et analytique, le père Louis Hage est rapidement devenu la référence musicologique internationale incontournable dans le domaine du chant liturgique maronite. Ainsi et dès 1996, il est élu Président de l'association internationale de musique sacrée, *Consociatio Internationalis Musicae Sacrae* dont le siège se trouve à Rome, poste auquel il est reconduit à trois reprises. De même, plusieurs prix lui sont décernés : un doctorat honoris causa ès-Lettres, décerné en 1990 par le Stonehill College, aux États-Unis ; la médaille du 125^{e} anniversaire de la confédération du Canada, décernée le 13 avril 1993 au nom de la Reine d'Angleterre ; le Grand Prix du rayonnement de la langue française, décerné le 2 novembre 1993 par l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre musicologique (Achkar, 2016). En fait, le père Louis Hage est l'initiateur de la musicologie francophone autochtone au Liban, en même temps que le fondateur de la musicologie institutionnelle dans ce pays.

2.4. Œuvre pastorale

Par ailleurs et au décours du Concile Vatican II, l'Église maronite entame une relecture et une réédition de sa propre liturgie. Ainsi le père Louis Hage participe-t-il activement à la réédition des livres des prières des heures maronites entamée par l'Université Saint-Esprit de Kaslik (USEK), en 1970, en collaboration étroite avec les pères Jean Tabet, Jean Khawand, Joseph Khoury. Ceci débouche sur l'édition

musicale des livres liturgiques adoptés par l'Église maronite. Or, ces publications deviennent à court terme la référence pour la pratique liturgique des paroisses et des couvents maronites et pour l'enseignement de cette liturgie dans les écoles et les institutions religieuses, au Liban et dans le monde. C'est ainsi que le père Louis Hage est devenu la référence pour la musique maronite non seulement dans les milieux scientifiques internationaux, mais également pour un large public de fidèles.

2.5. Œuvre musicale

De 1971 à 1993, le père Louis Hage enregistre avec la Chorale de l'USEK plus de 40 disques et cassettes de chants maronites et donne plusieurs concerts au Liban, dans le monde arabe, en Europe et aux États-Unis. Il se produit à plusieurs reprises à la tête de cette chorale au Vatican, en concert lors de cinq messes solennelles présidées par les papes Paul VI (en 1975 et 1977) et Jean-Paul II (en 1985, 2000 et 2004).

3. Prosopographie

Partant des considérations biographiques qui précèdent, le présent article s'appuie sur les propositions méthodologiques de Claire Lemercier et Emmanuelle Picard (2012, p. 1-18)[7] pour ébaucher une prosopographie préliminaire relative à l'œuvre du père Louis Hage, principalement sur la période de référence allant de la fondation de l'Institut de musicologie à l'USEK en 1970 à la transformation de cet institut en faculté en 1993, tout en tenant compte des publications plus récentes.

3.1. Une œuvre encyclopédique

Nos sources principales sont les écrits de cet auteur, publiés majoritairement aux éditions de l'USEK et portant sur le chant syro-maronite, sa grammaire et ses règles d'interprétation, en prenant en considération les travaux antécédents de dom Jean Parisot (1861-1923) (Parisot, 1899) et ceux du père Paul Achkar (1881-1962) (Achkar, 1923) sur le chant syro-maronite, de même que ceux de dom Jules Jeannin (1866-1933) (Jeannin, 1912) sur le chant liturgique syriaque catholique et orthodoxe. La trame de fond de ce grand-œuvre est assurément l'élaboration par petites touches d'une sorte d'encyclopédie musicale syro-maronite, principalement francophone, comme en témoignent les *Mélanges offerts au prof. P. Louis Hage* (Chahwan, 2008, p. 199).

[7] « Qu'est-ce que la prosopographie, telle qu'elle se pratique ? C'est une sorte de style de recherche, quelque chose de moins nettement défini en tout cas qu'une méthode, de moins rigide qu'un courant ou une école. La variété du vocabulaire utilisé pour en parler – prosopographie, mais aussi études de carrières, de trajectoires, de cycles de vie, études longitudinales, biographies collectives, de groupe, de masse, sociographie, histoires de vie... – pointe cette relative indéfinition ; et pourtant, il y a comme un air de famille entre les travaux dont il est question. Cet air de famille a souvent à voir avec la production de fiches aux rubriques standardisées, supposées présenter les parcours des individus étudiés. Cette approche descriptive est centrale si l'on se réfère à l'étymologie du terme : selon un dictionnaire de 1862, la prosopographie était « en termes de Rhétorique, description des traits, de l'air, du maintien d'un homme ou d'un animal » » (Lemercier & Picard, 2012, p. 1-2 ; Maurin, 1982 ; Dezobry et Bachelet, 1862). Voir également : Delpu, 2015.

Face à cette tradition musicale de transmission orale, dépourvue de théorisation intrinsèque antécédente, notre auteur a été amené à déployer les instruments analytiques musicologiques qu'il a acquis au contact de la musicologie francophone, notamment celle pratiquée par les bénédictins spécialistes de chant syriaque et de chant grégorien. C'est ainsi qu'il a créé des inventaires tout en tenant compte des aspects suivants : 1) l'évolution du chant syro-maronite (en écartant des formules issues de la musique populaire non-conformes à la tradition) ; 2) les problèmes inhérents à la notation musicale ; 3) les questions relatives à l'interprétation et à l'improvisation ; 4) la question de l'éthos.

Entre 1972 et 2007, le père Hage écrit plus de dix-neuf ouvrages sur le chant maronite, en répartissant ce répertoire sur cinq groupes : le chant syro-maronite, le chant syro-maronite en arabe, les mélodies improvisées, les mélodies étrangères et les mélodies personnelles. Ainsi Louis Hage note-t-il plus de 150 mélodies syro-maronites et en étudie-t-il l'organisation mélodique, la métrique et le rythme, tout en analysant le processus d'adaptation rythmico-mélodique des textes à chaque mélodie-type. De fait, il met en exergue la hiérarchie des degrés au sein de chaque mélodie et ébauche une typologie des mélodies-type en fonction de la prépondérance des degrés. Dans ses transcriptions, le père Hage utilise la notation occidentale dans un but analytique et transmissif tout en se référant à la pratique de la tradition orale.

Une partie importante de cette œuvre est consacrée à l'étude de l'adaptation du chant syro-maronite à la langue arabe, commencée au XVIII^e^ siècle, avec les transformations de la morphologie rythmico-mélodique conséquentes à l'implémentation de cette nouvelle langue dont la métrique quantitative se démarque de la métrique isosyllabique de la langue syriaque originaire du corpus hymnique. Est également étudiée la pratique de l'improvisation, des « mélodies personnelles » et des nouvelles compositions employées dans la liturgie depuis le XIX^e^ siècle.

3.2. Apports à la musicologie générale francophone

Dans cette œuvre monumentale, deux propositions musicologiques analytiques, l'une sur les cordes-mères, l'autre sur les échelles mélodiques, retiennent l'attention dans le sens de leur contribution aux discussions contemporaines transversales relatives à la musicologie générale ou généralisée francophone, cette approche transdisciplinaire intégrative qu'ont théorisée (au cours des trois dernières décades) Jean-Jacques Nattiez (1987) et François Picard (2007) et qui caractérise les démarches collectives portées par *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e^ siècle* et la *Revue des traditions musicales*.

Nidaa Abou Mrad et le père Fady Tawk considèrent en effet que l'un des apports les plus innovants des travaux du père Louis Hage consiste dans cette étude fort originale qu'il a réalisée sur la modalité du chant syro-maronite, en relation avec la théorie des cordes-mères de dom Jean Claire : « Cette remarquable synthèse, publiée en 1999, précisément dans la revue des *Études grégoriennes* (puis récapitulée dans Hage, 2005), fait procéder la modalité maronite de dynamiques et de structures analogues à celles des traditions latines du plain-chant et corrobore implicitement

l'hypothèse d'une origine commune de ces différentes traditions modales ecclésiastiques d'Orient et d'Occident » (Abou Mrad et Tawk, 2019, p. 163). Ainsi cet auteur adopte-t-il la notion de polarité des énoncés modaux, fondée par dom Jean Claire sur le rapport entre teneur et finale structurant l'échelle, et plus particulièrement celle d'unipolarité lorsque la teneur se confond avec la finale (Claire, 1962). Or, les modes « archaïques » sont rapportés par dom Claire à trois cordes-mères conjointes (F, G, A ou C, D, E), à partir desquelles sont supposés dériver les pôles des modes ecclésiastiques. Louis Hage (1999) adapte ces schémas au chant maronite, en rattachant les mélodies syro-maronites à la catégorie des modes qu'il qualifie « de « primitifs » (unipolaires et bipolaires à ambitus restreint) en les classant en fonction de leurs finales modales, principalement, DO, RÉ et MI, et, plus rarement, FA (Abou Mrad et Tawk, 2019, p. 164). Cependant, en identifiant explicitement l'intervalle *do-mi* à une tierce neutre « placée quelque part entre l'intervalle majeur et mineur », tout en affirmant qu'il « n'existe pas de substrat pentatonique dans les mélodies syro-maronites » (Hage, 1999, p. 145-146) le père Hage propose une extrapolation de la théorie des cordes-mères à un contexte modal associé à des échelles *zalzaliennes* ou à secondes moyennes (intermédiaires entre mineures et majeures). En plus de son travail musicologique encyclopédique considérable sur le chant maronite, le père Louis Hage parvient par l'établissement de ce pont entre la musicologie médiévale européenne et l'ethnomusicologie ecclésiastique syro-maronite à offrir de la sorte sa plus importante contribution à la musicologie générale francophone.

Son autre contribution (certes de moindre portée) à cette musicologie générale consiste dans sa proposition « de la notion (consensuelle/diplomatique) de « système compatible » pour caractériser les échelles mélodiques du chant syro-maronite, les mêmes chants qui sont interprétés avec des secondes moyennes dans certains contextes étant interprétés dans d'autres situations en substituant à ces intervalles ceux de seconde majeure et de seconde mineure, ce qui est observable dans de nombreuses pratiques musicales liturgiques dès la deuxième moitié du XX^{e} siècle » (Abou Mrad et Béchéalany, 2020, p. 139). Cependant, Nidaa Abou Mrad et Bouchra Béchéalany observent que les contextes propices à une interprétation diatonique de monodies dont les échelles comportent des secondes moyennes sont précisément ceux où l'harmonisation de ces monodies amène les échelles de celles-ci à se conformer au diatonisme afin de réaliser des accords consonants à base de tierces majeures et/ou mineures, donc excluant les tierces (et les secondes) moyennes ou neutres. « Il ne s'agit donc pas dans ce cas de figure d'une variation allophonique mélodique de « degrés mobiles » qui serait traditionnellement légitimée dans l'interprétation des hauteurs mélodiques de celles-ci, mais d'une mutation systémique phonologique mélodique qui se trouve être conséquente à une acculturation exogène » (Abou Mrad et Béchéalany, 2020, p. 139).

3.3. Amorce d'une prosopographie de l'œuvre du père Louis Hage

Dans la perspective prosopographique adoptée par le présent article, il convient de noter que l'utilisation importante de sources s'accommode généralement de l'approche prosopographique et des résultats statistiques qu'elle produit. L'ensemble de

la bibliographie étudiée forme ainsi un dictionnaire bibliographique, sur lequel s'appuie ce premier travail, tout en sachant qu'il s'agit d'une ébauche à laquelle il est souhaitable que s'adjoignent des études ultérieures de l'ensemble de l'œuvre du P. Hage.

L'exploitation statistique des données ainsi rassemblées est appelée à dégager des différences et similitudes entre quelques articles et parties de livres et de poser de nouvelles questions et de nouvelles problématiques. Ce dictionnaire prend la forme d'un fichier Word, accompagné d'un fichier Excel. À cet effet, la présente étude a retenu un échantillon d'écrits de Louis Hage, constitué en corpus au sein duquel sont réalisées des coupes synchroniques et diachroniques. L'intérêt est centré d'abord sur les écrits initiaux de la période 1962-1984, ensuite sur les écrits tardifs de la période 1990-2005 (tableau 1).

Tableau 1 : Ébauche d'une prosopographie de l'œuvre du père Louis Hage

Date	Auteur	Œuvre	Édition
1963	Louis Hage	Réforme du chant maronite : réflexions méthodologiques	Kaslik
1967	Louis Hage	Les mélodies-types dans le chant maronite : recherches musicologiques	Kaslik
1971	Louis Hage	Le chant maronite traditionnel	Kaslik
1990	Louis Hage	Musique maronite : Série : mélodies.	USEK
1990	Louis Hage	Musique maronite : Série : mélodies.	USEK
1991	Louis Hage	Musique maronite : Série : mélodies.	USEK
1991	Louis Hage	Musique maronite : Série : mélodies.	USEK
1995	Louis Hage	Musique maronite : Série : mélodies.	USEK
1999	Louis Hage	Précis de chants maronite	USEK
2001	Louis Hage	Musique maronite : Série : textes.	USEK
2001	Louis Hage	Musique maronite : Série : textes.	USEK
2001	Louis Hage	Musique maronite : série supplémentaire	CEDLUSEK
2001	Louis Hage	Musique maronite : série : textes.	CEDLUSEK
2004	Louis Hage	Précis of Maronite chants	CEDLUSEK
2005	Louis Hage	Les modes du chant syro-maronite	CEDLUSEK

L'intérêt de cette description est de raconter des histoires virtuelles reprenant des éléments biographiques et bibliographiques et d'étudier en particulier le processus dans lequel l'auteur s'est engagé pour étudier le chant syro-maronite. Comme l'affirme Tilman Seebass dans son *Imago Musicae* : « Ici encore, la musicologie risque de se voir contrainte par l'évolution de la discipline à de nouvelles attitudes » (Seebass, 1988, p. 15).

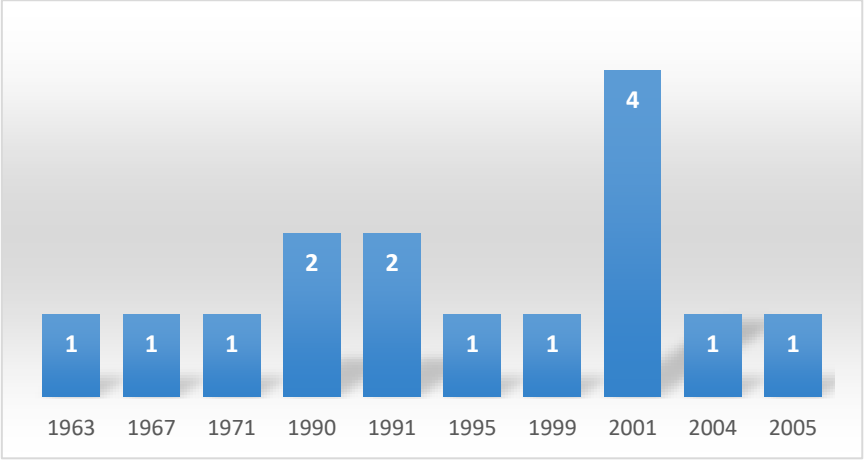


Figure 1 : Répartition des œuvres musicologiques par année

Comme le montre la figure 1, la légère supériorité des années 1990, 1991 et 2001 se lit tant dans ses effectifs que dans le niveau de qualification. Compte non tenu de la similarité du contenu de ces livres, la différence la plus significative est celle du nombre de publications de l'année 2001 en comparaison avec les autres années. L'intéressant dans ces faits est que la publication des quatre livres en 1990 et 1991 se passe durant le mandat de Recteur de l'USEK (1986-1992) et durant les années décisives de la fin de la guerre civile libanaise et l'invasion de l'armée syrienne du Liban en 1989 et 1990. Ces mêmes livres feront l'objet d'un élargissement pour être retravaillés et édités en 2001. En fait, le père Hage a réussi à assumer ses lourdes charges de Recteur de l'USEK puis de doyen de la Faculté de musique, tout en parvenant à augmenter son activité de publication scientifiques, et ce, à un moment particulièrement dense et périlleux de l'histoire du Liban.

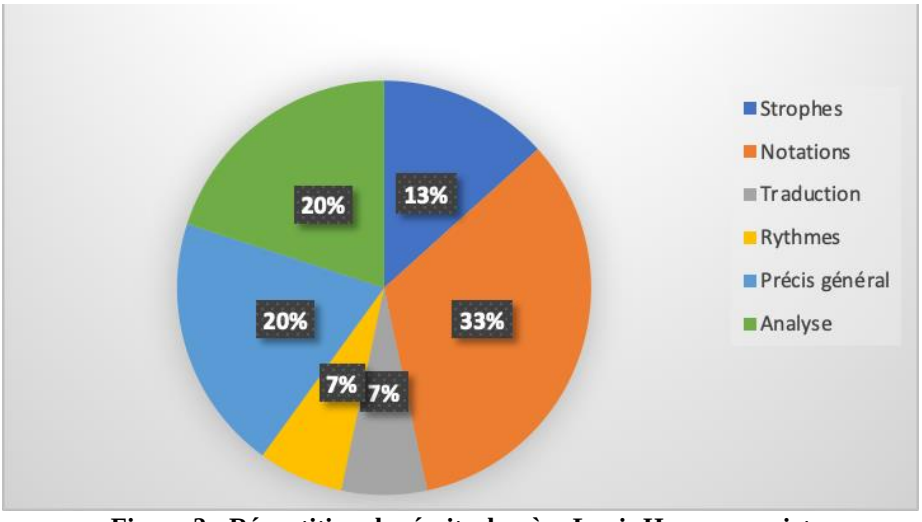


Figure 2 : Répartition des écrits du père Louis Hage par sujet

Contrairement à ce qu'on pourrait le supposer et comme le montre la figure 1, la recherche du Père Hage n'était pas exclusivement d'ordre musicologique. Elle s'est en effet penchée sur les aspects littéraires et poétiques des offices maronites. Ainsi le travail de notation ne constitue-t-il que 13 % des travaux publiés par l'auteur, tandis que le travail d'analyse musicale et musicologique ne constitue que 20 % de l'ensemble de son œuvre.

Il reste que parmi les avantages de l'application de cette démarche à l'ensemble de cette œuvre est qu'elle permet d'analyser l'écosystème culturel de ce musicologue et son évolution diachronique, partant de ses premiers écrits des années 1970 qui abordent avec un outillage musicologique conventionnel les questions de base relatives au chant maronite, pour évoluer à terme vers des études analytiques approfondies de cette tradition, en employant des stratégies innovantes.

Ainsi l'œuvre du Père Louis Hage, fondateur de la musicologie du chant syro-maronite, s'inscrit-elle dans la continuité des travaux pionniers de dom Jean Parisot (1861-1923) et dom Jules Jeannin (1866-1933) qui se sont intéressés de très près aux traditions musicales ecclésiastiques de langue syriaque, qui ont séjourné au Levant et qui ont effectué les premières transcriptions musicales des corpus hymniques des églises syrianophones. Or, ces deux moines bénédictins musicologues orientalistes ont implicitement axé leurs recherches sur les modes formulaires de ces traditions orientales, supposés avoir pérégriné entre foyers syrianophones, hellénophones et latins. Mais de telles recherches sur ce terrain ecclésiastique levantin ne sauraient être séparées des travaux que leurs confrères bénédictins de Solesmes étaient en train de vouer concomitamment à la restauration du chant grégorien (Billiet, 2012 ; Goudesenne, 2020) et qui préludaient aux travaux cruciaux que dom Jean Claire allait publier un demi-siècle plus tard sur la modalité des chants liturgiques latins médiévaux (1962 ; 1975).

Ce qui est remarquable à plus d'un titre est que le père Louis Hage ait pu refermer cette boucle (pour reprendre les termes de la conclusion de l'article d'Abou Mrad et Tawk, 2019, p. 164) en complétant l'approche amorcée par ces musicologues bénédictins orientalistes au sujet de la modalité syriaque maronite par une application de la théorie des cordes-mères élaborée par ce même dom Jean Claire à cette même modalité ecclésiastique maronite.

4. Conclusion

Tout en étant le premier auteur à proposer une étude musicologique exhaustive de la tradition du chant syro-maronite, le père Louis Hage a œuvré également à bâtir des ponts inventifs et originaux entre la musicologie médiévale francophone et la musicologie orientaliste ou ethnomusicologique religieuse également francophone. Cette visée intégrative et globalisante, tout en procédant de cette musicologie générale en cours de formulation et tout en reposant sur une « précision de bénédictin », reflète éloquemment son double profil de moine et de musicologue ayant consacré toute sa vie à l'étude de la tradition musicale orante de son Église et à la préservation contre vents et marées de ce legs plus que millénaire.

Références

ABOU MRAD, Nidaa et BÉCHÉALANY, Bouchra, 2020, « Prosopographie d'une moniale musicologue francophone du levant : sœur Thérèse-Berthe Antar », *Revue des Traditions Musicales* nº 14 « Religieux musicologues francophones de l'Orient », Paris et Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 131-142.

ABOU MRAD, Nidaa et TAWK, Fady, 2019, « Religieux musicologues francophones de l'Orient », *Revue des Traditions Musicales* nº 13 « Musicologie francophone de l'Orient », Paris et Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 143-170.

ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale. Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadat/Baabda, Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

ACHKAR, Claude, 2016, « Hommage au père Louis Hage », communication non-publiée présentée à la 9e Rencontre Musicologique Internationale de l'UA « Musicologie francophone de l'Orient », Baabda, Université Antonine.

ACHKAR, Paul, 1939, *Les mélodies Syro-maronites*, Liban.

BILLIET, Frédéric, 2011, « Le chant des moines de Solesmes : Un siècle d'enregistrements », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, nº 5 (2011), « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) », Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 27-40.

CHAHWAN, P. Ayoub (éd.), 2008, *Mélanges offerts au prof. P. Louis Hage*, éd. Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

CHÉDID, (Père) Youssef, 2021, *L'hymnodie syriaque de l'église maronite selon la tradition de l'Ordre antonin maronite : Le leg du Père Maroun Mrad*, Paris et Hadath-Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

CLAIRE, Jean, 1962, « L´Évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux », *Revue grégorienne* 40 (1962), p. 196-211, p. 229-245.

CLAIRE, Jean, 1975, « Les Répertoires liturgiques latins avant l´octoéchos. I. L´office férial romano-franc », *Études grégoriennes* 15 (1975), p. 5-192.

Collectivité d'auteurs, 2008, *Synode Patriarcal maronite*, Bkerké (Liban), Éditions de Bkerké.

DELPU, Pierre-Marie, 2015, « La prosopographie, une ressource pour l'histoire sociale », *Hypothèses*, Paris, les Éditions de la Sorbonne, p. 263- 274.

DEZOBRY, Charles et BACHELET, Théodore, 1862, *Dictionnaire général des lettres, des beaux-arts et des sciences morales et politiques*, Paris, Dezobry, F. Tandou et Cie.

GOUDESENNE, Jean-François, 2020, « Redécouverte d'un mouvement monastique bénédictin pour la promotion et la sauvegarde des patrimoines liturgiques et musicaux d'Orient : historique et profils d'une musicologie innovante (1860-

1930) », *Revue des Traditions Musicales* nº 14 « Religieux musicologues francophones de l'Orient », Paris et Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 25-52.

HAGE, Louis, 1971, *Le chant de l'Église Maronite,* vol. 1, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

HAGE, Louis, 1990, *Les monuments du chant maronite*, collection musique maronite, Vol. III A, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

HAGE, Louis, 1991, *Les monuments du chant maronite*, collection musique maronite, Vol. III B, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

HAGE, Louis, 1994, *Le chant maronite,* vol. 2, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

HAGE, Louis, 1994, *Le chant maronite,* Vol. III, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

HAGE, Louis, 1999a, *Les Églises Orientales non-Byzantines*, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik, p. 114-119.

HAGE, Louis, 1999b, « La modalité du chant syro-maronite », *Études grégoriennes XXVII* (1999), p. 143-163.

HAGE, Louis, 1999c, *Précis de chant maronite*, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

HAGE, Louis, 2001, *Musique Maronite*, Volume V, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

HAGE, Louis, 2005, *Les « modes » du chant syro-maronite*, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

HAYECK**,** Michel, 1964, Liturgie maronite, histoire et textes eucharistiques, Paris, Mame.

JEANIN, Jules, 1912, « Le chant liturgique syrien », *Journal asiatique,* X/20, XI/2 (1913), 65-137, 389-448, Paris.

MAATOUK, Toufic, 2016, *Essai de modélisation sémiotique modale des hymnes syriaques de l'office maronite*, Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner.

MARTIMORT**,** Aimée Georges, 1961, *L'Église en prière, introduction à la liturgie*, Belgique, Desclée & cie.

MAURIN, Jean, 1982, « La prosopographie romaine : pertes et profits », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 1982, n° 37 (5-6), p. 824-836.

MOUBARAK, Youakim, 1992, *Introduction au deuxième concile libanais de l'Église Antiochienne syro-maronite*, Kannoubine, Liban.

NATTIEZ, Jean-Jacques, 1987, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, C. Bourgeois.

NJEIM, Antoine, « Au révérend père Louis Hage, témoignage d'estime », *Mélanges offerts au Prof. P. Louis Hage*, Ayoub Chawhan, Kaslik, USEK, p. 199.

PARISOT, Jean, 1899, *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, Paris.

PICARD, Emmanuelle & LEMERCIER Claire, 2012, « Quelle approche prosopographique ? », *Les Uns et les autres, Biographies et prosopographies en histoire des sciences*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, Éditions Universitaires de Lorraine, p. 605-630.

PICARD, François, 2007, « Pour une musicologie générale des traditions », *Revue des Traditions Musicales* nº 1 « Musicologie générale des traditions », Baabda, Éditions de l'Université Antonine, p. 37-55.

SEEBASS, Tilman, 1988, "De l'image à l'objet : la méthode critique en iconographie musicale, *In memoriam Geneviève Thibault de Chambure (1902-1975)*, *Imago Musicae*, Duke University Press.

Ivar Schmutz-Schwaller, son travail et les raisons pour lesquelles il a enregistré Maroun Mrad

Violaine TRENTESAUX MOCHIZUKI*

1. Origine de la rencontre d'Ivar Schmutz-Schwaller avec le chantre Maroun Mrad

En 1971, le père Michael Georges Breydy[1], un érudit libanais (1928-1994), vint participer à un séminaire d'ethnomusicologie tenu à l'Université de Cologne (Allemagne) par le professeur Josef Kuckertz (1930-1996). Il fit part aux participants de la nécessité d'intervenir aussitôt que possible (« pendant qu'il en est encore temps ») au Liban et en Syrie, car, avec l'arabisation générale, la réforme postconciliaire et le désintéressement des jeunes générations, les chants traditionnels liturgiques de langue syriaque menaçaient de disparaitre[2].

> *Il avait amené des cassettes de musique qui contenaient déjà tout le défi que représente l'artisanat de la composition syrienne*[3].

---

* Magister Artium à l'université de Cologne (musicologie, japanologie, romanistique). Traductrice (japonais, allemand, français, anglais), chercheuse indépendante (japanologie, ethnomusicologie), Institut Marquartstein.

[1] Michael Georges Breydy est né à en 1928 à Kobayat au Nord du Liban. Après des doctorats en théologie et en droit canonique, il fut professeur de théologie et de liturgie au Nord du Liban. Il travailla comme expert pendant le concile Vatican II où il rédigeait les sermons en latin pour l'archevêque de Tripoli. Dans le cadre de recherches sur les manuscrits orientaux il a effectué plusieurs séjours en Allemagne occidentale où il a visité de nombreuses bibliothèques. En 1980, Dr. Gerhard Kienle, le fondateur de la première université privée allemande lui demanda de créer la faculté de recherches orientales à l'Université de Witten/Herdecke, qu'il dirigea de 1984 à 1991. Il s'est engagé pour une exploration approfondie des traditions religieuses et musicales traditionnelles de son pays.

[2] Michael Breydy écrit : « les chercheurs allemands ont une rigueur et une profondeur peu communes dans l'investigation scientifique. Nous étions, du fait de notre culture ou éducation, sous l'impression que seuls les orientalistes français et anglais existent. J'ai simplement contribué à lever le voile sur les œuvres gigantesques des Allemands dans les domaines historique, archéologique, géographique, anthropologique, effectuées dans cette région » (propos recueillis par Mary Azoury, Archive : Georges Fouad Breydy).

[3] Notices d'Ivar Schmutz-Schwaller.

Le père Ivar Schmutz-Schwaller a participé à ce séminaire et est arrivé à la conclusion qu'il devait relever le chalenge en vertu du fait que ses recherches concernant les musiques méditerranéennes ne lui avaient pas permis de répondre aux questions qu'il se posait. Pour comprendre les motifs qui lui font rencontrer le père Maroun Mrad et passer le restant de sa vie à étudier les principes de composition sur la base des chants syro-maronites interprétés par ce célèbre chantre, il est nécessaire d'étudier ses antécédents.

2. Ivar Schmutz-Schwaller, jeunesse et formation

2.1. Enfance et études

Ivar Schmutz-Schwaller est né le 27 septembre 1935 à Düdingen, canton de Fribourg en Suisse dans une famille de musiciens de plusieurs générations[4]. Après avoir fréquenté l'école primaire du village, il sera pensionnaire à la Klosterschule d'Einsiedeln (canton de Schwytz). Ses langues maternelles sont l'allemand et le français. Il apprendra en outre et tout au long de ses études le latin, le grec, l'hébreu, l'italien et l'espagnol. Pour son travail en Syrie et au Liban il apprendra plus tard également l'arabe et le syriaque.

Photographie 1 : le père Ivar Schmutz-Schwaller (1935-1999)[5]

Après la *matura* (baccalauréat suisse, 1954), il entre au séminaire diocésain de Lausanne, Genève et Fribourg. Il est ordonné prêtre le 2 juillet 1961 et commence sa mission spirituelle en tant que vicaire de Bösingen (canton de Fribourg). Il fait son entrée ensuite à l'école des prédicateurs militaires où il devient aumônier militaire. En 1962, François Charrières, évêque de Lausanne, Genève et Fribourg, le nomme vicaire de Vevey (Canton de Vaud). Il se sent alors attiré par la société des jésuites, mais après quelques mois il revient à l'évêché et travaille pendant quelques mois comme aumônier des hôpitaux à Estavayer le Lac (Canton de Fribourg). Il est nommé

[4] Son père Moritz Schmutz était chef d'orchestre de la Musikgesellschaft Düdingen, organiste et professeur de musique aux écoles de Düdingen.

[5] 1992, Cologne, Cloître des Carmélites `*Maria vom Frieden´*, à Pâques à l'occasion d'un baptême.

ensuite vicaire de la paroisse Notre-Dame de Genève et un an plus tard il est aumônier de l'hôpital cantonal de Lausanne (Canton de Vaud).

2.2. Formation musicale

Dès son plus jeune âge il étudie la musique au Conservatoire de Fribourg où il apprend, en plus de divers instruments, la composition auprès d'Aloys Fornerod (1890-1965), de même que les instruments à embouchure et la composition[6] auprès de Jules-Philippe Godard (1899-1978). Il joue du piano, de l'orgue, de la trompette et du trombone à coulisses et possède une oreille absolue d'une rare acuité.

2.3. Prêtre musicien de son siècle

Toute sa jeunesse et sa formation spirituelle se font sous le signe du IIe concile œcuménique du Vatican[7]. Tout comme de nombreux musiciens et compositeurs contemporains, il décide en accord avec son évêque de travailler à la réforme de la musique sacrée dans la ligne du chapitre de la Constitution sur la liturgie *Sacrosanctum Concilium* consacrée à la musique sacrée, basée sur le *Motu proprio*, signé le 22 novembre 1903 par le saint Pape Pie X. Tout particulièrement, la directive 5 du *Sacro sanctum Concilium* joue un rôle extrêmement important pour ses recherches :

> *Le chant et la musique mis en œuvre dans la liturgie doivent avoir des formes d'expression vraies et authentiques, basées sur l'anthropologie et les univers culturels des croyants (Rainoldi, 1992, p. 178).*

3. En quête d'une nouvelle musique d'église

3.1. Études de musique d'église à Cologne

Le 1e juin 1967, deux ans après la clôture du Concile, son évêque le libère de ses obligations sacerdotales et lui accorde la permission et une bourse pour étudier la musique d'église ou *Kirchenmusik*[8] au Conservatoire de Cologne. Il y sera l'élève de Hermann Schroeder (1904-1984), ses études étant couronnées par le Staatsexamen (examen d'État). En laissant Schmutz-Schwaller travailler à son projet de réforme de la musique d'église jusqu'à la fin de sa vie, l'évêque fait ainsi montre d'une grande confiance à l'égard de ce musicien d'exception.

3.2. Insatisfactions diverses

Cependant, ce que Schmutz-Schwaller a pu apprendre dans ses études académiques semble ne lui avoir pas fourni de réponses convaincantes aux importantes questions musicales qu'il se posait. C'est ainsi qu'en 1969 il écrira à l'une de ses amies suisses :

---

[6] Il existe plusieurs compostions de sa main. Même si celles-ci n'ont pas été publiées, elles ont été interprétées plusieurs fois.

[7] Convoqué par Jean XXIII, ce concile s'est tenu du 11 octobre 1962 au 8 décembre 1965.

[8] *Kirchenmusiker* est en Allemagne un métier musical avec une formation spécifique qui se fait au conservatoire.

> *J'essaie de parvenir à la connaissance des mécanismes qui font ce que tu appelles de la bonne musique et je me réconforte avec les traces de mélodies qui restent les témoins d'une musique communiée et spontanément venue.*[9]

Ses questionnements se précisent en 1970 :

> *J'ai un certain dégout à manipuler la sonorité. Schroeder, Poulenc, presque tous, ils ne font qu'arranger le son, c'est la sonorité qui est la référence. Il n'y a là-dedans, en dehors de l'art, du principe très élevé de technique artistique et de travail, pas de satisfaction pour moi. Il me faut un but lointain et proche qui dépasse le plaire de l'homme. Il semble que ce but soit la louange, l'actualisation de la louange divine.*[10]

3.3. Mélodie

Sa principale préoccupation était la composition de la mélodie. Dans un de ses écrits non publiés, il remarque que de nombreux musiciens occidentaux commencent à observer la mélodie, la question des forces immanentes de base, les lois et les principes de forme qui émergent tout du moins de façon latente (Schmutz-Schwaller, 1990, p. 9).

Lors d'une rencontre avec le compositeur suisse Frank Martin (1890-1974)[11], qui travaillait à l'époque à son *Requiem*, il lui confie ceci :

> *Oui, j'ai enseigné la composition et toutes les disciplines qui s'y rapportent, j'ai donné des classes de maître, mais que sais-je de la mélodie ? C'est par là que la théorie de la composition devrait commencer, par l'étude de la mélodie (Schmutz-Schwaller, 1983b, p. 10).*[12] *Oui, que savons-nous réellement des processus et des relations, des forces fondamentales et des lois dans les systèmes mélodiques ?*[13]

4. Rencontre avec Michael Breydy

Toujours en quête de solutions, Schmutz-Schwaller décide d'élargir ses champs de recherche et s'oriente vers les musiques des peuples. Il s'inscrit à l'institut d'ethnomusicologie de Cologne et suit les cours de Marius Schneider (1903-1982)[14] et de son successeur Josef Kuckertz (1930-1996)[15]. Il étudie à fond leurs théories et leurs

---

[9] Notes personnelles, 20.5.1969.

[10] Notes personnelles, 20.02.1970.

[11] Frank Martin avait étudié les compositions d'Ivar et aussi étudié les résultats de sa recherche sur la mélodie.

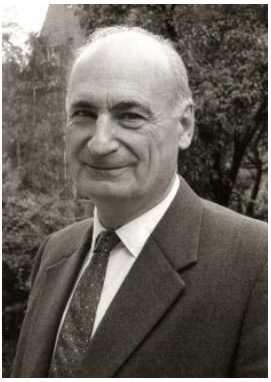
[12] Notre traduction de l'allemand. Voir également : « *Les Anciens possédaient une connaissance parfaite de la composition de la mélodie, savoir pratiquement oublié de nos jours. Brahms ne disait-il pas avoir passé un temps infini à la composition d'une seule mélodie* ? » (Schmutz-Schwaller, 1983b, p. 2).

[13] Notice personnelle non datée.

[14] Professeur d'ethnomusicologie à l'université Albert Magnus de Cologne de 1955 à sa retraite en 1968. Ivar Schmutz-Schwaller était un grand admirateur de ses travaux et travaillera avec lui jusqu'à son décès.

[15] Professeur d'ethnomusicologie à l'université Albert Magnus de Cologne de 1970 à 1980. Schmutz-Schwaller gardera le contact avec Kuckertz qui soutiendra ses recherches jusqu'à son décès.

recherches qui auront un impact important sur ses propres travaux. Ainsi Josef Kuckertz donne-t-il une nouvelle orientation aux travaux initiés par Marius Schneider. Il commence par observer ce qui se passe dans la construction de la mélodie concomitamment à l'écoulement du temps. Le problème réside pour lui dans la façon d'ordonner adéquatement l'écheveau inextricable de ce qu'il dénomme « intonations rythmiques », réflexions que Schmutz-Schwaller développera en 1985 dans son opuscule sur le rythme du chant syriaque maronite (Schmutz-Schwaller, 1985, p. 8-9).



Photographie 2 : Marius Schneider[16]

En 1971 Ivar Schmutz-Schwaller envisage de rédiger une thèse de doctorat sur la musique sicilienne. Cependant, il change d'avis suite à la prise de parole de Michael Breydy au séminaire de Josef Kuckertz, signalée au début du présent article, lorsqu'il écrit à celui-ci :

> *C'était en 1971, quelques mois seulement avant que je ne me décide à me consacrer entièrement la recherche sur la mélodie, parce que, dans votre cours, j'avais fait la connaissance de Monsieur Breydy, et avec lui des cassettes qu'il avait amenées contenant le niveau le plus basique de cette culture ; et pourtant on ne pouvait les oublier parce qu'elles montraient déjà tout le défi que représente l'artisanat de la composition syrienne.*[17]

Dans cette même lettre, l'auteur signale que Kuckertz lui a exprimé sa pleine confiance concernant son projet d'enregistrer des mélodies liturgiques syriennes au Levant, et ce, en réponse à la requête de Breydy. Aussi Kuckertz, qui avait publié un article sur ces mélodies (Kuckertz, 1969), était-il en droit d'espérer pouvoir ainsi recueillir des informations de première main concernant ces traditions. Il est certain qu'ils ont pu travailler à trois sur les cassettes de Breydy :

> *J'avais avant de partir en Orient des points d'interrogation qui correspondaient au niveau où nous en étions arrivés avec Dr. Breydy et Professeur*

[16] Photographie réalisée par Birgit Schneider, épouse de Marius Schneider.

[17] Notre traduction de la lettre du 7 février 1983 adressée à Josef Kuckertz.

Kuckertz lors des préparations sur les enregistrements que celui-ci avait amenés avec lui.[18]

Photographie 3 : le père Michael Breydy (1969)

5. Voyage au Liban et en Syrie

5.1. Préparatifs

Ivar Schmutz-Schwaller s'apprête alors pour son voyage en Syrie et au Liban. Il relit notamment toute la littérature concernant le chant syriaque et les musiques du monde arabe : Jean de la Roque (1723), dom Jean Parisot (1898 ; 1899), dom Jules Jeannin (1912 ; 1925 ; 1928), Paul Ashqar (1939), Rodolphe d'Erlanger (1930-1949), Louis Hage (1967 ; 1971 ; 1972), etc.

Il découvre notamment le nom de Maroun Mrad dans l'article que consacre Heinrich Husmann en 1965 à la musique ecclésiastique syrienne dans l'encyclopédie *Musik in Geschichte und Gegenwart*[19]. Étant donnée la notoriété de Mrad chez les maronites et l'ampleur des connaissances de Michael Breydy, on peut considérer comme probable également le fait que celui-ci ait parlé de ce chantre maronite pendant son séjour à l'université de Cologne.

Schmutz-Schwaller se munit alors également d'une bourse de la Deutsche Forschungsgemeinschaft, du légendaire Revox A77[20], d'un poids de 15 kilos, et de l'accord de son évêque pour continuer de le libérer de ses obligations apostoliques.

---

[18] Schmutz-Schwaller, notes personnelles.

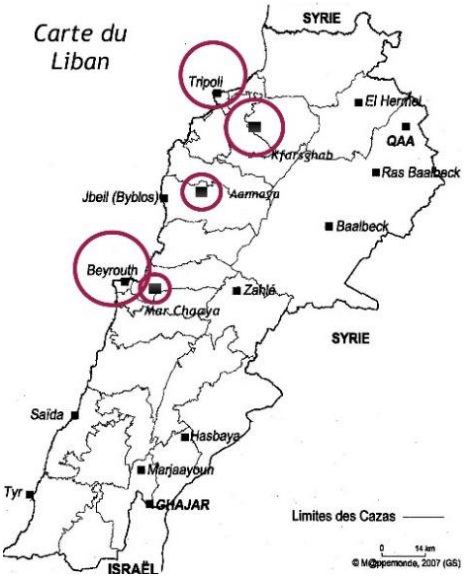
[19] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* ou MGG (La Musique dans l'Histoire et le Présent) est la plus vaste encyclopédie musicale de langue allemande. Seul le *New Grove Dictionary of Music and Musicians* lui est comparable par la taille et les objectifs. Quant à l'article du même auteur sur la "Syrian Church Music" publié dans le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, et qui fait également référence à Maroun Mrad, il est postérieur au séjour de Schmutz-Schwaller au Liban et en Syrie, car il date de 1980.

[20] Son achat de cet appareil sorti 1970 et qui était une révolution dans la technologie de l'enregistrement montre aussi un trait important de sa personnalité : il était toujours à la pointe de la technologie. Autre exemple : il a acheté les premiers micro-ordinateurs dès leur sortie (Hewlett-Packard, Vectra, 1985).

Photographie 4 : Revox A77

5.2. Enregistrements sur le terrain

Ivar Schmutz-Schwaller enregistre en 1972 la musique de tradition syriaque dite occidentale d'une façon extrêmement méticuleuse et systématique – n'oublions pas qu'il était suisse – dans toutes les régions libanaises à forte présence maronite, dans les monastères et villages du « plateau du Levant ». Certes, il connaissait bien le syriaque, mais il réalise tout le travail d'enregistrement en utilisant la langue française.



Carte 1 : Localités des enregistrements effectués au Liban

On pourrait remarquer que probablement seul un prêtre ou un moine était à même de faire ce travail. Si l'on prend par exemple les enregistrements faits avec le père Francis Akyky au couvent saint Maron à Aannaya (Jbeil)[21] et que l'on connait les lieux, on ne peut pas s'imaginer qu'un civil puisse intervenir comme il l'a fait à l'intérieur du couvent. Dans sa lettre à Kuckertz de 1983, il écrit que les érudits et les

[21] CD No 4 de la collection. La raison pour laquelle je prends en exemple ce monastère, c'est parce que c'est le seul que j'ai eu la chance de pouvoir visiter lors de mon séjour an Liban.

personnalités locales avec qui il a enregistré lui ont déclaré que jamais auparavant aucun chercheur n'avait travaillé de manière aussi rigoureuse. Il revint ainsi avec 164 bandes magnétiques dont 13 concernent le père Maroun Mrad.

Fin 1972, il est invité par les professeurs Heinrich Hüschen (musicologie) et Robert Günther (ethnomusicologue, successeur de Kuckertz) à donner une conférence sur ses travaux à l'institut de musicologie de Cologne. Il y dira qu'il a commencé ses enregistrements par les maronites au Liban et en Syrie, qu'il a enregistré pendant plusieurs mois et que ses enregistrements ne représentent pas une collection aléatoire, mais constituent le noyau survivant de la culture musicale syriaque des maronites (Schmutz-Schwaller, 1982).

Entre 2000 et 2003, j'ai pu digitaliser les 164 bandes magnétiques originales sur 67 CDs de durées différentes, dont j'ai remis une copie au père Louis Hage (le 7 mai 2003 à Cologne). Cet auteur a rédigé en 2008 un rapport sur cette collection dans lequel il confirme l'importance cruciale de ce travail : « Les enregistrements réalisés entre le 6 janvier et le 24 juillet 1972 …constituent une somme énorme de chants recueillis auprès de personnes solistes ou de groupes chantants, pendant et en dehors des offices (Hage, 2008, p. 2). Cet auteur classe l'ensemble des enregistrements effectués par le père Ivar Schmutz-Schwaller au Levant en trois catégories :

a) Chants maronites de langue syriaque (chants syro-maronites) ou de langue arabe, enregistrés au Liban.

b) Chants syriaques de l'Église syriaque orthodoxe et de l'Église syriaque catholique, enregistrés au Liban – au quartier de Moussaytbéh à Beyrouth – et en Syrie – à Alep et au Quamichli.

c) Chants divers : comme une recherche se doit de donner aussi de nombreux aperçus des secteurs avoisinants, il a de même enregistré d'autres traditions du Levant.[22]

5.3. Rencontre avec le père Henri Fleisch

Il convient de mentionner que les enregistrements qu'il a réalisés au nord du Liban, dans le village de Kfar-Ṣghāb se recoupent avec les travaux effectués à la même époque par le père et professeur Henri Fleisch (né en France en 1904 et décédé en 1985 au Liban) (Fleisch, 1963), jésuite, linguiste spécialisé dans les dialectes arabes ayant travaillé à l'université Saint-Joseph de Beyrouth[23]. Dans sa lettre à Kuckertz en 1983, Ivar Schmutz-Schwaller décrit sa rencontre avec le père Henri Fleisch en ces termes :

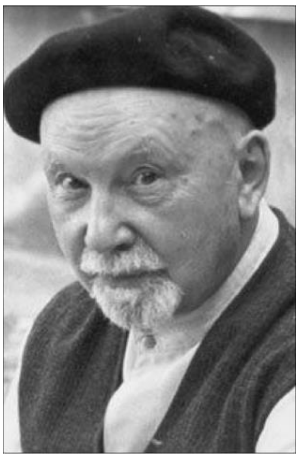
> *Le vieil homme en me voyant essaya de m'embrasser d'une manière un peu gauche. Il avait les larmes aux yeux et avant tout il avait préparé une bande magnétique qu'il voulait m'offrir, avec les translittérations qu'il avait publiées à Damas, Cette bande magnétique originale[24] comprend les enregistrements phonotechniques les plus anciens qui aient été faits dans cette région : des textes poétiques*

[22] Parmi les enregistrements se trouvent aussi des bandes enregistrées avec le père Michael Breydy à Karm Saddeh, Liban-Nord, avec commentaires en allemand., CD 7 et CD 64.

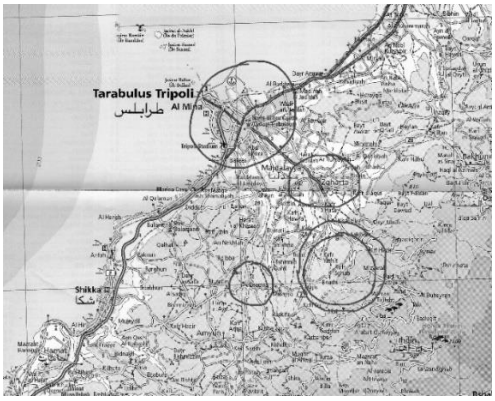
[23] Ce chercheur est mentionné dans l'article Wikipédia consacré à Kfarsghab, https://en.wikipedia.org/wiki/Kfarsghab.

[24] Cette bande fait partie des enregistrements digitalisés par l'Institut Marquartstein : CD 22, 23.

parlés avec à la fin des débuts de mélodie. Et la raison de son cadeau : il avait entendu par ses informateurs dans un village du nord du Liban que j'avais travaillé pendant des mois de façon systématique à cet endroit. Il était exactement informé de mes travaux et me nomma tous mes chanteurs. La musique de ce village ne pouvait sûrement pas être négligeable, car ce village possédait pour ainsi dire le couronnement des dialectes arabes ayant pour base le syriaque. Le père Henri Fleisch avait passé lui-même des mois à enquêter et est arrivé à ce village où aucun musicologue n'avait travaillé jusqu'à présent. C'est pourquoi il était rassuré et étonné de cette coïncidence et visiblement ému. Il me confia cette bande et exprima l'espoir que je la publierai plus tard quand j'en aurai l'occasion. [25]



Photographie 5 : le père Henri Fleisch



Carte 2 : Kfar-Ṣghāb

[25] Notre traduction à partir du texte allemand original : Ivar Schmutz-Schwaller, 7 février 1983, *Brief an Josef Kuckertz*, Cologne, p. 2.

6. La collaboration avec le père Maroun Mrad

Photographie 6 : le père Maroun Mrad (1913-2008)[26]

Le père Mārūn Murād ou Maroun Mrad (1913-2008) fut un moine de l'Ordre Antonin Maronite, réputé pour être un maître hors-pair dans l'interprétation du corpus hymnique syriaque maronite. Né à Mouradiyé (Liban-Sud) le 17 mai 1913 et faisant suite à des études scolaires accomplies au collège des jésuites à Beyrouth, le jeune Maroun Mrad entre au noviciat du couvent antonin de Mar Chaaya (saint Isaïe le moine) à Broummana (Mont-Liban), en 1932, où il prononce ses professions temporaires le 19 mars 1934. En septembre 1938, il prononce ses vœux perpétuels et, le 11 avril 1948, il est ordonné prêtre sous le supériorat de l'Abbé Jérôme Khairallah, à l'église saint Élie à Antélias (Mont-Liban). À partir de cette date, le père Maroun Mrad se voit confier plusieurs responsabilités importantes (dont le supériorat de plusieurs couvents) au sein de l'ordre Antonin maronite. Le père Maroun Mrad s'est éteint le 29 décembre 2008 au Couvent du Christ Roi à Zouk, Mont-Liban (Maatouk, 2016, p. 26-29).

Le père Ivar Schmutz-Schwaller rencontre le père Maroun Mrad au couvent Mar Chaaya, à 20 kilomètres à l'est de Beyrouth (carte 1), où il passe de nombreuses journées à l'enregistrer :

> *J'ai enregistré dans toutes les régions maronites et ai travaillé avec le Père Maroun Mrad qui était d'après ses confrères le plus compétent actuellement au Liban et le conservateur de la tradition musicale syriaque par excellence. Toute la tradition Antonine profitait de ses enseignements, partout il avait des élèves. Depuis 1935 il enseignait le chant et s'en occupait d'une manière très intense. »*[27].

[26] 2005, Couvent Saint Rock (Maison généralice de l'Ordre Antonin Maronite) à Dekwaneh, Liban, lors du chapitre général.

[27] Schmutz-Schwaller, *Notes personnelles*.

Dans sa *Pentalogie antiochienne / domaine maronite*, publiée en 1984, le père Youakim Moubarak consacre un important espace au père Maroun Mrad, où figure une notice autobiographique[28] dans laquelle il fait référence à sa collaboration avec Schmutz-Schwaller :

> *J'ai reçu récemment une mission allemande dirigée par le père Ivard, bon connaisseur de la langue et des mélodies syriaques. J'ai enregistré pour lui 16 cassettes avec les explications appropriées. De retour en Allemagne, il m'a confirmé la justesse de mes interprétations, après en avoir conféré avec ses collègues à Cologne. (Moubarak, 1984, p. 764).*

Le terme *récemment* est vague, tandis que celui de *mission* peut prêter à confusion, étant donné qu'Ivar Schmutz-Schwaller s'en rendu en solitaire au Liban. Quant à la confirmation des interprétations de Maroun Mrad, il est vrai que Schmutz-Schwaller, de retour à Cologne, a passé ces enregistrements au crible de l'analyse suivant sa propre méthode et qu'il en a conféré avec ses confrères, ce dont il a dû faire état dans une correspondance avec le chantre. Les 16 cassettes sont sans doute les copies que Schmutz a confiées au chantre à la fin de leur travail commun.

Le père Youssef Chédid O.A.M. relate dans ce qui suit comment une copie de deux de ces cassettes lui sont parvenues :

> *En 2004 et au début de mes études de Master, Nidaa Abou Mrad m'a confié deux CD audio reproduits à partir d'enregistrements sur cassettes figurant aux archives du Centre d'études et de recherches orientales (CERO, relevant de l'Ordre Antonin Maronite) et m'a invité à étudier les hymnes syriaques maronites qui y figuraient, sachant qu'il en avait réalisé des transcriptions musicales qu'il m'a confiées. Dans l'OAM on savait que ces hymnes étaient chantées par le père Maroun Mrad et qu'elles ont été enregistrées par « une commission allemande » dans les années 70. Nidaa Abou Mrad et moi avons cherché par la suite à établir une documentation précise de ces enregistrements. En 2010 et au cours d'un entretien privé, M^gr^ Simon Atallah OAM, ancien supérieur général de l'OAM et Archevêque maronite de Baalbeck, me confia qu'un certain « professeur Hussmann », de nationalité allemande, fortement intéressé par la liturgie et la musique syro-maronites, serait venu au Liban et qu'il aurait réalisé des enregistrements du père Maroun Mrad. Cette information confirmait la « piste allemande », mais l'identité du chercheur ayant réalisé les enregistrements restait incertaine entre « Professeur Hussmann » [déformation du patronyme Schmutz-Schwaller ?] et « Père Ivard » [déformation du prénom Ivar]. C'est en 2016 que Nidaa Abou Mrad parvient à entrer en contact avec Violaine Trentesaux Mochizuki, qui œuvrait à la diffusion des travaux (y inclus les enregistrements) du Père Ivar Schmutz-Schwaller. Violaine Trentesaux m'a ensuite fourni des informations utiles sur cet ethnomusicologue suisse francophone et*

[28] Selon le père Youssef Chédid (2021, p. 27), ce passage aura été rédigé en arabe par le père Maroun Mrad au Couvent de St Edna - Ftouh (Liban), le 5 juillet 1984, puis traduit en français par le Père Youakim Moubarak.

> *nous avons pu collaborer à la transcription du dialogue entre Schmutz-Schwaller et Mrad, dont l'édition critique est publiée dans le numéro 14 de la Revue des traditions musicales (Chédid, 2021, p. 28).*

En fait, le « professeur Hussman » dont parle Mgr Atallah n'est autre que Heinrich Husmann qui a effectué un séjour au Liban au cours duquel il a rencontré le père Maroun Mrad auquel Schmutz-Schwaller fait référence dans son article publié dans la MGG en 1965.

Au total, Schmutz-Schwaller a enregistré :

- 9 bandes magnétiques d'environ 25 minutes chacune de chant solo par Maroun Mrad ;
- Une bande de la même longueur où Mrad chante d'abord avec les novices de Mar Chaaya, ensuite avec le père Albert Cherfane ;
- 2 bandes de commentaires sur les chants maronites d'une longueur d'environ 70 minutes.

Aussi sont-ce les seuls enregistrements de commentaires réalisés avec un chantre dans ce travail de terrain. Ils font partie de la collection entière digitalisée en 2003, dont j'ai confié une copie à Nidaa Abou Mrad à l'Université Antonine en 2017. C'est Youssef Chédid qui en a réalisé la transcription pour être publiée dans ce même numéro 14 de la RTM (Chédid, 2020).

6.1. Petites remarques

Schmutz-Schwaller écrit dans ses notes que le père Maroun Mrad connaissait toutes les pièces par cœur et qu'il s'indiquait lui-même la mesure. Pour la petite histoire, je fais état ici de deux observations qui concernent deux personnes avec lesquelles le chantre a été en contact. La première concerne le père Paul Ashqar :

> *Le Père Maroun Mrad me dit que le Père Ashqar a vécu trop peu parmi les moines pour être compétent en cette matière. Selon le Père Mrad, le Père Ashqar, qui a transmis plusieurs traditions, n'a pas été vraiment fidèle à la transmission de la tradition des Antonins, il aurait pris de-ci de-là.*[29]

La deuxième observation concerne Heinrich Husmann dont Schmutz-Schwaller considérait les travaux d'un œil quelque peu critique. Ainsi le père Maroun Mrad lui confie-t-il que le professeur Husmann a passé en sa compagnie à peine une heure : « Ça a été fait à toute vitesse ! »[30].

6.2. Importance des enregistrements

Cette collection réalisée par Ivar Schmutz-Schwaller est la seule où Maroun Mrad grave d'une manière exhaustive les mélodies de base de la tradition syriaque maronite.

Nidaa Abou Mrad, qui, en 2003, a découvert ces enregistrements et en a transcrit une grande partie, a consacré le chapitre 6 de son ouvrage sur la sémiotique modale

[29] Schmutz-Schwaller, *Note du 6 mai 1972*

[30] Schmutz-Schwaller, *Notes personelles.*

à une réécriture grammaticale générative de plusieurs de ces transcriptions (Abou Mrad, 2016, ch. 6). En outre et dès 2004, Il a invité les pères antonins Toufic Maatouk et Youssef Chédid à consacrer leurs travaux de recherche à des études exhaustives de cette collection.

Ainsi le père Toufic Maatouk a-t-il bâti sa thèse doctorale -soutenue en 2015 à l'Institut pontifical de musique sacrée et publiée en 2016- autour de ces enregistrements qu'il a analysés en recourant à la méthodologie de la sémiotique modale. Cet auteur affirme que ces enregistrements sont devenus une « référence quant à la conservation du patrimoine musical liturgique maronite » (Maatouk, 2016, p. 28).

De même, le père Youssef Chédid O.A.M. centre sa thèse doctorale sur ce même répertoire interprété par le père Maroun Mrad et enregistré par le père Ivar Schmutz-Schwaller. Il la soutient en 2015 à Sorbonne Université et la publie en 2021 sous l'intitulé *Typologie musicale de l'hymnodie syriaque de l'Église maronite : la tradition du Père Maroun Mrad (Ordre Antonin Maronite).*

Enfin, en 2016, la Faculté de musique et musicologie de l'Université Antonine, en collaboration avec la société Forward Music, met en ligne le contenu des deux cassettes qui sont parvenues du CERO à Nidaa Abou Mrad en 2003 : http://www.forwardmusic.net/fmm_-_ua_-_hymnes_syro-maronites_3.

Cela permet aux étudiants de cette université et à ceux de l'Université Saint-Esprit de Kaslik d'étudier ce répertoire dans sa version de référence et aux mélomanes hors-frontières de l'apprécier[31].

7. Recherche fondamentale d'Ivar Schmutz-Schwaller sur la base des enregistrements de Maroun Mrad.

L'importance de ces enregistrements est encore plus grande si l'on sait que qu'Ivar Schmutz-Schwaller, tout étranger qu'il était à la tradition syro-maronite, a passé le restant de sa vie à développer une recherche fondamentale basée sur ces hymnes dans l'interprétation de Maroun Mrad.

7.1. Retour en Allemagne

De retour en Allemagne, Schmutz n'a retenu de tous les enregistrements qu'il a réalisés au Levant que ceux de Maroun Mrad et a laissé toutes les autres bandes bien rangées sur ses étagères.

En 1997, à l'âge de 62 ans, il est victime d'une hémorragie cérébrale dont il ne se remettra plus complètement. Il continue à travailler jusqu'en mai 1999, lorsqu'il est emmené d'urgence à l'hôpital. Il restera dans le coma pendant plusieurs semaines et s'éteindra le 16 juin 1999 après avoir repris brièvement connaissance. Il est enterré en Suisse à Düdingen, dans le cimetière de sa ville natale.

[31] MRAD, Père Maroun O.A.M., « Hymnes syriaques de l'office maronite », enregistrés en 1972 par le Père Schmutz-Schwaller. Ces enregistrements peuvent être écoutés sur le lien suivant : http://www.forwardmusic.net/fmm_-_ua_-_hymnes_syro-maronites_1.html

Fondé en 1999, l'Institut Marquartstein[32] a pour objectif de publier et de mettre à la portée de la science et du public, la biographie, les œuvres théoriques et enregistrées d'Ivar Schmutz-Schwaller. Peu après son décès, j'ai découvert les bandes des enregistrements réalisés au Levant et les ai digitalisées entre 1999 et 2003 pour le compte de cet institut. J'ai confié ces bandes originales au père Louis Hage en 2003. J'en ai confié une copie digitalisée à Nidaa Abou Mrad en 2017.

7.2. Musique d'église, mélodie et rythme

Pendant toutes les années pendant lesquelles j'ai travaillé avec le père Ivar, je n'ai entendu que le nom et les chants de Maroun Mrad. En fait, il est revenu à son motif principal qui était de réformer la musique d'église et de trouver les instruments à même de composer de « bonnes mélodies ». Pour qui connaît cet érudit, il est aisé de comprendre que son intérêt exclusif pour les hymnes chantées par Maroun Mrad provenait du fait que l'étude de celles-ci était à même de fournir des réponses à toutes les questions qu'il se posait. Le développement d'une nouvelle méthode était désormais requis pour cet auteur parce que les méthodes d'analyse musicale utilisées jusqu'alors ne permettaient pas de décrire adéquatement de tels chants, dotés de ce qu'il dénomme « microsystèmes syro-maronites ». Cette tradition exige de trouver « la trame exacte du temps » (Zeitraster). Ainsi les chants maronites ont-ils été à l'origine de sa recherche fondamentale sur le rythme. Leur étude lui ont permis d'ouvrir un nouveau chemin pour comprendre le rythme de la composition de la mélodie, en termes d'« accentique » et d'impulsions rythmiques. En hommage à Maroun Mrad, son « maitre de composition » (dixit), Ivar Schmutz-Schwaller appellera sa théorie « le MRAD ». Celle-ci est en cours de publication sous le nom de "Die MRAD Theorie (ORSELINA)", Manuscripts by Ivar Schmutz-Schwaller (first Publication), edited by Violaine Trentesaux Mochizuki, Institut Marquartstein & The Laus Plena Foundation. Elle sera probablement publiée en français ultérieurement.

5. Conclusion

L'interprétation des hymnes syro-maronites par Maroun Mrad est d'une telle richesse qu'elle fournit aux chantres une assise très solide pour pouvoir chanter ce répertoire. De même met-elle entre les mains des musicologues un matériau musical de première importance qui nourrit leurs recherches et sert de base à des découvertes scientifiques pertinentes. C'est le cas des récents travaux de Nidaa Abou Mrad, Toufic Maatouk et Youssef Chédid. Ce fut tout particulièrement le cas de la théorie développée par Ivar Schmutz-Schwaller :

> *Il y a de cela 20 ans que le Concile exprimait dans la Constitution liturgique le désir d'une nouvelle liturgie basée sur une musique réformée sur des textes écrits dans la langue du peuple. Elle ne demandait pas la négation de la musique grégorienne et chorale transmise jusqu'à nos jours mais*

[32] Marius Schneider (professeur d'ethnomusicologie à Cologne) ayant terminé sa vie dans le village de Marquartstein, c'est en son honneur que son disciple Ivar Schmutz-Schwaller avait prévu de nommer son propre institut « Institut Marquartstein ».

> *la composition d'une musique d'église adaptée à l'évolution de l'homme actuel, une musique qui mette en communication directe avec Dieu, une musique où celui-ci puisse exprimer directement avec des mots qu'il comprenne sa gratitude, sa louange et son émerveillement…*
>
> ***La solution serait un retour aux sources musicales, les retrouvailles avec le patrimoine musical passé, une transcription exhaustive visant à la reconnaissance des principes de composition de la mélodie.*** *Les Anciens possédaient une connaissance parfaite de la composition de la mélodie, savoir pratiquement oublié de nos jours (Schmutz-Schwaller, 1983, p. 1).*

Ivar Schmutz-Schwaller a développé le « **Mrad »**, une nouvelle méthode d'analyse sur la base des chants syro-maronites interprétés par Maroun Mrad qui va plus loin que les méthodes de transcription traditionnelles les plus précises :

> *Elle ne connait aucune exception parce qu'elle se base sur une connaissance scientifique, touchant le cœur même du rythme : elle décrit les unités les plus petites comme départ de l'analyse… » (Schmutz-Schwaller, notes personnelles).*

C'est en utilisant le savoir acquis grâce aux chants de Maroun Mrad qu'Ivar Schmutz-Schwaller prévoyait de composer des mélodies pour une nouvelle musique d'église…

6. Références

ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale. Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadat/Baabda, Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

ASHQAR, Paul,1939, *Les mélodies Syro-maronites*, Jounieh (Liban).

BREYDY, Michael, 1971, *Kult, Dichtung und Musik im Wochenbrevier der Syro-Maroniten, 2 Vol. Texte (Officium Diurnale)*, Kobayath, Libanon, p. 340.

BREYDY, Michael, 1979, *Kult, Dichtung und Musik bei den Syro-Maroniten*, Band III. Die Leitstrophen der syro-aramäischen Liturgien, Kobayath/ Libanon, p. 550.

BREYDY, Michael, 1989, « Une nouvelle méthode pour constater l'originalité des hymnes syriaques, compléments des différentes versions de st. Ephrem », *Studio Semitica necnon, Festschrift Prof. Rudolf Macuch*, Wiesbaden, Harrassowitz, p. 33-51.

CHÉDID, (père) Youssef, 2020, « La rencontre de Mar Chaaya. Dialogue entre Ivar Schmutz-Schwaller et Maroun Mrad », *Revue des Traditions Musicales* n° 14 « Religieux musicologues francophones de l'Orient », Paris et Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 107-134.

CHÉDID, (père) Youssef, 2021, *L'hymnodie syriaque de l'église maronite selon la tradition de l'Ordre antonin maronite : Le leg du Père Maroun Mrad*, Paris et Hadath-Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

D'ERLANGER Rodolphe, 1930-1949, *La musique arabe*, 6 vol., Paris, Geuthner.

FLEISCH, père Henri, 1963, « Le parler arabe de Kfar-Ṣghab (كفر صغاب) », Bulletin *d'études orientales, Vol. 18*, Beyrouth, Institut Français du Proche-Orient, p. 95-125.

HAGE, Louis, 1967, « Les mélodies-types dans le chant maronite », *Parole de l'Orient : revue semestrielle des études syriaques et arabes chrétiennes : recherches orientales : revue d'études et de recherches sur les églises de langue syriaque*. — vol. 3, n° 1-2, Jounieh, Université Saint-Esprit de Kaslik, p. 325-409.

HAGE, Louis, 1971, *Le chant de l'église Maronite, Jounieh* (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

HAGE, Louis, 1972, *Le chant syro-maronite*, Jounieh (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

HAGE, Louis, 2008, *Ivar Schmutz-Schwaller, Vol. I, Catalogue des chants maronites syriaques et arabes, enregistrés par Ivar Schmutz-Schwaller au Liban et en Syrie, en 1972*, Liban, Faculté de musique, Université Saint-Esprit de Kaslik.

HUSMANN, Heinrich, 1965, « Syrische (assyrische) Kirchenmusik », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart 13*, colonne 1-10, Kassel, Bärenreiter, p. 2-10.

HUSMANN, Heinrich, 1972, « Die Gesänge der syrischen Liturgien », *Geschichte der katholischen Kirchenmusik: Von den Anfängen bis zum Tridentinum*, Band 1, (ed.) Gustav Fellerer, Bärenreiter, 60-98.

HUSMANN, Heinrich, 1975, « Orientalische Kirchenmusik », *Kleines Wörterbuch des christlichen Orients*, Wiesbaden, (ed) Klaus Kaufhold.

HUSMANN, Heinrich, 1980, « Syrian church music », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie (éd.), Londres, MacMillan, Vol, XVIII, p. 472-481.

IDELSOHN, Abraham Z., 1922, « Der Kirchengesang der Jakobiten.», *Archiv für Musikwissenschaft*, 4/1922.

JARGY Simon, 1971, *La musique Arabe*, Paris, Collection Que sais-je ? Presses Universitaires de France.

JEANNIN, dom Jules, 1912 « Le chant liturgique syrien », *Journal Asiatique*, septembre-octobre, X/20, X1/2 (1913), pp. 65-137, pp. 389-448, Paris.

JEANNIN, dom Jules, 1925, *Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes*, vol. 1, Paris, Leroux.

JEANNIN, dom Jules, 1928, *Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes*, vol. 2, Paris, Leroux.

KUCKERTZ, Josef, 1969, "Die Melodietypen der westsyrischen liturgischen Gesänge", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch.* Köln, p. 61–98.

LA ROQUE, de Jean, 1723, *Voyage de Syrie et du Mont-Liban*, Tome 1-2, Amsterdam, Uytwerf, Tome I, p. 280, Tome 2.

MAATOUK, Toufic, 2016, *Essai de modélisation sémiotique modale des hymnes syriaques de l'office maronite,* Hadat/Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine.

MOUBARAK, Youakim, 1984, *Pentalogie antiochienne / domaine maronite*, Tome III : *Livres d'heures et de mélodies,* recueil de textes et de mélodies, traduits et présentés par l'abbé Y. Moubarak, Beyrouth, Publications du Cénacle Libanais.

MOUFARREJ, Ghilnard, 2010, "Maronite Music: History, Transmission, and Performance Practice", *Review of Middle East Studies*, Vol. 44, N° 2, Middle East Studies Association of North America (Mesa), p. 196-215.

PARISOT, Dom Jean, 1898, « Musique Orientale », Conférence prononcée dans la salle de la Société Saint-Jean, le 28 février 1898, Paris, *Tribune de Saint-Gervais, Bulletin mensuel de la Schola Cantorum*, n° 3, p. 52-58.

PARISOT Dom Jean, 1898, « Musique Orientale », suite et fin, Conférence prononcée dans la salle de la Société Saint-Jean, le 28 février 1898, *Tribune de Saint-Gervais, Bulletin mensuel de la Schola Cantorum*, n° 5, Paris, p. 100-107.

PARISOT, Dom Jean, 1899, « Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie », *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques*, t. IX, Paris, Imprimerie Nationale, Ernest Leroux.

RAINOLDI, Felice, 1992, *Dictionnaire encyclopédique de la liturgie*, vol. 1, Luxembourg Brepols, p. 178.

SCHMUTZ-SCHWALLER, Ivar, 1982 (en cours de publication), *Conférence*, institut de musicologie de l'université Albertus Magnus de Cologne.

SCHMUTZ-SCHWALLER, Ivar, 1983a (en cours de publication), *Concile - Nouvelle Liturgie*, Köln.

SCHMUTZ-SCHWALLER, Ivar, 1983b (en cours de publication), *Liturgie und Melodiekomposition, Bericht über Arbeiten und Ergebnisse im Vorfeld einer fundierten Melodiekomposition*, Köln.

SCHMUTZ-SCHWALLER, Ivar, 1985 (en cours de publication), *Der rhythmische Aufbau eines alt-syrischen Qoló, Melodie-typologischen Studie zur Erfassung, Darstellung und Einordnung syrisch-traditioneller und verwandter ost-mittelmeerischer Kleinsysteme*, Köln.

SCHMUTZ-SCHWALLER, Ivar, 1990 (en cours de publication), *Die Grundlagen altüberlieferter Melodiesystem*, Köln.

SCHMUTZ-SCHWALLER, Ivar, (en cours de publication), *Die MRAD Theorie (ORSELINA)*, Manuscripts by Ivar Schmutz-Schwaller (first Publication), edited by Violaine Trentesaux Mochizuki, Institut Marquartstein & The Laus Plena Foundation.

SCHROEDER, Hermann und LEMACHER, Heinrich, 1962, *Formenlehre der Musik*, Bergisch-Gladbach, Gerig Musikverlage.

7. Documentation électronique

BREYDY, Michel : *Propos recueillis par Mary Azoury*, Archive : Georges Fouad Breydy, http://www.kobayat.org/data/michel_breydy/doc/democratisation.htm.

8. Références sonores

MRAD, père Maroun, *Hymnes syro-maronites* enregistrées en 1972 par le père Ivar Schmutz-Schwaller, http://www.forwardmusic.net/fmm_-_ua_-_hymnes_syro-maronites_1.html.

SCHMUTZ-SCHWALLER, Ivar et MRAD, Maroun, 1972, *Commentaires*, enregistrements accessibles aux liens suivants : https://youtu.be/y2ROHwBsXa8 (fichier C) et https://youtu.be/GhkCcZFgpuo (fichier D).

La rencontre de Mar Chaaya. Dialogue entre Ivar Schmutz-Schwaller et Maroun Mrad*

Youssef CHÉDID**

> *Faire entendre aux musiciens ce qu'ils viennent d'enregistrer suscite aussi bien le plaisir et l'étonnement des artistes que leurs commentaires, souvent précieux pour le collecteur. D'une certaine manière il en résulte un meilleur climat de travail et de collaboration. Par ailleurs, l'écoute collective peut provoquer une certaine émulation entre les participants d'où l'apparition d'autres pièces musicales, chants ou même répertoires qu'il devient ainsi possible d'enregistrer et qui, sans cette incitation, auraient échappé à l'enquête. (Arom, 2007, p. 195).*

1. Introduction

En 1972, le père Ivar Schmutz-Schwaller (1935-1999), ethnomusicologue suisse spécialiste de musiques ecclésiastiques, se rend au Levant pour enregistrer et analyser les chants syriaques. Ce qu'il retiendra de son séjour et de son enquête de terrain (d'après Violaine Trentesaux Mochizuki, 2020) est la rencontre cruciale qu'il aura avec le père antonin Maroun Mrad (1913-2008), considéré (au double plan local et international) comme le chantre de référence de la tradition hymnique syro-maronite. Au monastère Mar Chaaya (Mont-Liban), Ivar Schmutz-Schwaller enregistrera de la voix de Maroun Mrad plus de 160 chants, collection qui s'est identifiée avec le recul au corpus canonique (référentiel) enregistré de l'hymnodie traditionnelle syro-maronite. À l'issue des sessions d'enregistrement des chants, cette rencontre sera immortalisée par un enregistrement du dialogue que vont avoir ces deux prêtres musiciens autour du matériau hymnique fraîchement gravé sur la bande magnétique. La transcription de ces échanges (qui fait l'objet du présent article) reflète l'état d'esprit décrit par Simha Arom (dans l'épigraphe de cet article) et nous montre le bienfait de cette pratique et ses nombreux résultats. En prélude, sont présentés le support (avec

---

* Le titre de cet article honore le lieu, le monastère saint Isaïe de l'Ordre Antonin Maronite, où s'est produite l'activité de l'enregistrement des hymnes syriaques et de ce dialogue.

** Père Antonin, Docteur en musicologie de Sorbonne Université, titulaire d'une maîtrise en liturgie de l'Institut Pontifical Oriental à Rome, chercheur associé au Centre de recherche sur les traditions musicales de l'Université Antonine.

son contexte) et le plan du dialogue. En postlude, je présenterai un tableau récapitulatif des informations recueillies, suivi d'observations sur le contenu et l'atmosphère des échanges et d'une proposition de caractérisation des deux acteurs et de leurs apports respectifs à cette rencontre de Mar Chaaya.

2. Le support

Le document en question fait partie de la collection de bandes magnétiques enregistrées par le père Ivar Schmutz-Schwaller en 1972 au cours de son enquête de terrain au Liban et en Syrie. Il confie cette collection à Violaine Trentesaux Mochizuki qui la digitalise, entre 1999 (faisant suite à la mort de Schmutz-Schwaller) et 2003, et les conserve dans les archives d'Ivar Schmutz-Schwaller à l'Institut Marquartstein. Fondé également en 1999, cet institut[1] a pour objectif de publier et de mettre à la portée de la science et du public, la biographie, les œuvres théoriques et enregistrées d'Ivar Schmutz-Schwaller (Trentesaux Mochizuki, 2020). C'est en 2003 que Violaine Trentesaux remet les bandes originales de cette collection au père Louis Hage. Et c'est en 2017 qu'elle me remet ainsi qu'à Nidaa Abou Mrad une copie digitalisée de l'enregistrement du « dialogue de Mar Chaaya », sous la forme de deux fichiers audio au format WAV, de durées respectives de 51:23 et 23:43.

Je me réfère au matériau sonore en indiquant respectivement par « Fichier C » (accessible au https://youtu.be/y2ROHwBsXa8) et « Fichier D » (accessible au https://youtu.be/GhkCcZFgpuo) le premier fichier et le deuxième fichier de cet enregistrement, en les faisant suivre du minutage. La date précise de cet enregistrement n'est mentionnée nulle part. On se contentera donc de l'année 1972 au cours de laquelle Ivar Schmutz-Schwaller a effectué sa visite au Mont-Liban. Quant au lieu, il s'agit du monastère de Saint Isaïe (Mar Chaaya) de l'Ordre Antonin Maronite, dont on entend dans l'enregistrement le son de la cloche (C 07 :26) qui règle la vie des moines au monastère où Mrad vivait en ce temps-là, fait aussi confirmé par le témoignage du chantre (D 11:39-12:18).

De point de vue technique, l'enregistrement présente des coupures qui nuisent à la compréhension du dialogue. Elles sont dues aux interruptions que Schmutz-Schwaller devait faire de temps en temps. D'autre part, le niveau des voix des deux interlocuteurs baisse par moments, lorsqu'ils s'éloignent du microphone pour discuter d'un point particulier, leurs propos redevenant compréhensibles lorsqu'ils se rapprochent à nouveau du microphone pour apporter une conclusion ou pour continuer l'explication et la description des enregistrements musicaux.

Il convient de noter que le texte du dialogue comporte de nombreux termes syriaques concernant les hymnes et leur contexte liturgique. Faute de place dans le présent article pour un glossaire, je renvoie le lecteur aux ouvrages dédiés à cette tradition, les livres de référence du père Louis Hage (notamment : Hage, 1972), de même qu'à la thèse publiée du père Toufic Maatouk (Maatouk, 2016) et à la mienne (Chédid, 2021).

[1] Marius Schneider (professeur d'ethnomusicologie à Cologne) ayant terminé sa vie dans le village de Marquartstein, c'est en son honneur que son disciple Ivar Schmutz-Schwaller avait prévu de nommer son propre institut « Institut Marquartstein ».

Quant au contexte de la mission du père Ivar Schmutz-Schwaller au Levant et à la biographie des deux protagonistes du présent dialogue, je renvoie le lecteur à l'article de Violaine Trentesaux Mochizuki (2020), publié dans ce même numéro 14 de la RTM.

3. Le plan du dialogue

3.1. Fichier C

- Indication des titres des hymnes (dénommés « airs » par Mrad), de leur temps liturgique et de l'existence de variantes propres à la semaine sainte.
- Discussion du sens de l'expression *Hèmu hem* (1), puis reprise de la présentation des airs/hymnes.
- Description de la Bénédiction finale.
- Les « rubriques ».
- Question à propos de l'heure de prière.
- Discussion de la structure de l'office.
- *Hèmu hem* (2).
- Difficulté de distinguer deux airs qui se ressemblent.
- *Hèmu hem* (3), *Kûryâlàyson*.
- Explication du terme *krāzah.*
- Correction (1) ; présentation des airs/hymnes.
- Correction (2) ; présentation des airs/hymnes.
- Paroles de la consécration.
- Explication des airs/hymnes du *Ḥàšô.*
- *Kûryâlàyson.*

3.2. Fichier D

- Les modes-*maqāms* : l'éthos (contenu émotionnel) modal des mélodies.
- Le rythme (mélodique et poétique).
- Autobiographie du père Maroun Mrad :
    - Notice sur son père ;
    - Son apprentissage du chant syriaque (Emanuel Baabdati, Emile Boto') ;
    - Boulos Al-Achkar (composition des 150 psaumes).
- Improvisation et enseignement musical.
- Les *Mazmùrê*
- L'apprentissage des airs/hymnes.
- Comparaison entre les traditions des trois ordres monastiques maronites.

4. Transcription du dialogue

4.1. Fichier C

00:01

Ivar Schmutz-Schwaller (ISC) : *Mšiḥô naṭarèh l'itòḳ*, cet air se trouve?

Maroun Mrad (MM) : Se trouve… Oh ! je parle ?[2]

ISC : Oui

MM : Ça marche, ça marche ? Cet air[3] se trouve à *Ṣàfrô daṭrèn bšabô*. L'air de *Bḳulhùn ṣàfrê* et *B'edonèh dṣàfrô* ne changent pas pendant la semaine sainte.

ISC : Nous avons eu maintenant deux fois des *Qòlê qrime*[4], n'est-ce pas ? Est-ce qu'on peut simplement les intervertir ?

MM : intervertir quoi ? C'est-à-dire ?

ISC : Donc…

MM : Non. Le dernier air que nous avons utilisé maintenant, c'est … nous le chantons à la suite de …

ISC : *Sûġìtô*

MM : En général le *Sûġìtô* suit l'air précédant, l'air qui le précède.

ISC : Directement.

MM : Oui, en général, pas toujours. Parce que parfois ça reste le même. Surtout ça. Les autres après, par exemple, prenons le *Ḥdaw zadìqê*.

ISC : *Sûġìtô* dans *Qòlô ḥrìnô* peut se chanter,

MM : Après *Ḥdaw zadìqê*.

ISC : *Ḥdaw zadìqê* 2 et après *B'edonèh dṣàfrô*. Et ces deux se trouvent toujours ? Référence liturgique ?

01:32

MM : Oui, référence liturgique : *Ràmšô da'rùbtô* ou r*àmšô daṭrèn*. On va voir encore le [incompréhensilbe] *šàbtô*, [coupure] et *Nawā*[5], ou bien … Oui, quand c'est *Nawā.*

ISC : Ah ! ça dépend des modes !

MM : [Il chante *Bārikī*] vous vous en rappelez comment ?

ISC : Oui.

MM : Quand c'est *Nawā*, nous avons…

ISC : le deuxième du *Sûġìtô*, le deuxième air.

---

[2] Le dialogue commence comme à l'imprévu. Mrad s'est rendu compte que Schmutz-Schwaller a commencé à enregistrer, et après un moment d'hésitation, il commence son commentaire.

[3] Mrad appelle "air" les hymnes syriaques enregistrées auparavant avec Schmutz-Schwaller.

[4] Incompréhensible.

[5] C'est le nom d'un mode ou *maqām* de la musique d'art du Mašriq.

MM : Oui.

ISC : [Écoute d'un enregistrement] ça s'est *Sûġìtô* N°3, *Lìlyô dḥad bšàbô*, ah !, de tous les *Lìlyô*. [Écoute d'un enregistrement] Donc à propos de *Qàdîšat*…

MM : Oui, à propos de *Qadîšàt roḥèm nòšô*, de *Ràmšô dḥad bšàbô*, il vaut mieux pour la semaine sainte utiliser la seconde forme, c'est-à-dire sans la montée.

ISC : [Écoute d'un enregistrement] Cette mélodie des *Bo'ùtê dmor Ya'qùb* est pour les fêtes solennelles, ou pour les jours du dimanche ordinaire, cet air de *Bo'ùtô dmor Ya'qùb*, et pour *Ṣàfrô*.

MM : Cet air est pour *Ṣàfrô* et *Ràmšô* du dimanche ordinaire et de tous les jours *Ṣàfrô*. Cet air que vous entendez maintenant de *Bo'ùtô dmor Ya'qùb* est pour les jours ordinaires de la semaine de *Ràmšô*. [Écoute d'un enregistrement]. Cet air ne change pas pendant la semaine sainte, ça reste le même. [Écoute d'un enregistrement] C'est *Thar Gabrìel.*

ISC : *Ḥad bšabô, beh kar beh*

MM : *kad beh*[6]*,*

ISC : *kad beh*, qui veut dire idem ou *šàrqô*[7]*.*

MM : *Thar Gabrìel*, encore

ISC : Oui [coupure], donc la mélodie continue à être la même.

MM : Oui. [Écoute d'un enregistrement] Cet air, *Ṭubàyk 'ìtô*, de *Sutòrô dḥad bšabô*, ne change pas pendant la semaine, c'est-à-dire, il n'a pas de variante. [Écoute d'un enregistrement] Cet air c'est *Bo'ùtô dmor Ya'qùb* de toutes les petites heures et de *Sutòrô, Qorenàn loḳ màryô màran.*

ISC : *Bḥad bšàbô* donc ? *Sèdrô dmor Ya'qùb* [écoute d'un enregistrement]. *Frûmyûn* en lecture, *Sèdrô* chanté. Très bien.

MM : Et en plus, c'est *Sèdrô dmor Ya'qùb*, c'est la même rime, les mêmes pieds, les mêmes nombres de syllabes que *Bo'ùtô dmor Ya'qùb.*

ISC : Seulement sur l'air…

MM : L'air peut être le même. C'est pourquoi je vous ai dit : *Qorenàn loḳ màryô màran*, c'est la même chose. [Coupure] C'est l'air *Lbêt 'anìdê* qui se trouve dans *Sutòrô dḥad bšàbô* [qui] ne change pas, sans variante dans la semaine sainte.

ISC : [Coupure] Lorsque c'est marqué *Ḥrìnô, qòlô hrìnô*, cela veut dire qu'il y a un de plus de choix, en général les pères prennent le *qòlô* court, parce que les autres sont trop longs.

06:13

ISC : Bobine 2.[8]

---

[6] ISC lit le titre de l'hymne et fait une erreur de lecture que corrige MM.

[7] Ce terme signifie « le reste » et il est utilisé pour signifier « etc. » dans l'hymnodie syriaque.

[8] Il semble qu'à ce lieu Schmutz-Schwaller ait changé de bobine magnétique.

MM : Cet air n'a pas de variante durant la semaine sainte, et une petite remarque pour tous les airs, chaque fois qu'il y a *Halelûyâ*, pendant la semaine sainte, on l'omet, on ne dit pas *Halelûyâ*. Et si c'est à la fin, au lieu de dire *Halelûyâ* on dit *Hèmu hem.*

ISC : Qui veut dire ? *Hèmu hem* ?

MM : Rien [incompréhensible].

ISC : [Incompréhensible]

MM : C'est tout. Au lieu de dire [il chante *Halelûyâ*] on dit [il chante *Hèmu hem*]

ISC : [Écoute d'un enregistrement] c'est *'fifô.*

MM : Ce *Qòlô, Arìḳô*, qui se trouve dans *Lìlyô dḥad bšàbô*, premier nocturne, ne change pas durant la semaine sainte.

ISC : [Coupure] Et trois lectures.

MM : [Coupure] pas nécessaire, comme il y a [coupure] [Il chante] voyez, c'est allé comme ça.

ISC : Ah Non non.

MM : Cette [incompréhensible : mélodie ?] ici, ça se chante par cœur, ce qui précède le *Bo'ùtô dmor Ya'qùb*.

ISC : Ah !

07:21

MM : [Coupure puis son de cloche] Cet air qui est *Qòlô Mšìḥô lô tàhmê menàn*, n'a pas de variante pour la semaine sainte, et se trouve en *Lìlyô dḥad bšàbô*, deuxième nocturne. [Coupure] Ce *Madršô: Hô qtìlô bmeṣrèn*, n'a pas de variante pour la semaine sainte. [Coupure] *Qòlô Msatronèh dNuḥ*, qui se trouve dans *Lìlyô dḥad bšàbô*, troisième nocturne, n'a pas de variante pour la semaine sainte [coupure]. Une prière à part, le prêtre ou bien l'évêque, [incompréhensible] … font « Au nom du Père et du Fils ».

ISC : Oui.

MM : « Ainsi soit-il. Seigneur, *Kûryâlàyson*, Seigneur [incompréhensible] et ayez pitié de nous. Saint ! Saint ! Saint ! ».

ISC : Et se termine ?

MM : « Ayez pitié de nous, Seigneur, ayez pitié de nous, Seigneur ! » Une prière très longue, et puis on commence, voilà. En tout ça, c'est une prière.

ISC : Et cette prière est chantée ?

MM : Non, non, non ! Récitée.

ISC : Récitée.

MM : Récitée et quelques fois à voix basse. La plupart des fois à voix basse et puis il dit le *Pater*, la salutation angélique, *Ave Maria* et puis le *Credo*. Et après le *Credo* on commence la prière [incompréhensible] *Gloria patri et filio et spiritui sancti*. Il commence en ça et puis il commence la prière, la prière de l'office.

ISC : Ce qui m'a intéressé de savoir : ce qui est chanté dans ces rubriques[9].

MM : Ah ! ce qui est chanté par exemple dans ces rubriques, c'est toujours les psaumes ! Par exemple – une fois, j'ai donné un exemple – par exemple ici, *Bḥad bšàbô òtê moràn*: [il chante le début de l'air : *Fawlòs* …], on dit quelque chose avant [et il chante une phrase du psaume avant le début de l'air *Bareḵûy lmòryô* …].

ISC : Donc c'était *recto-tono*.

MM : Oui, c'était *recto-tono*, c'est-à-dire un verset d'un psaume ou bien d'une prière de louange spéciale.

ISC : Oui, mais toujours *recto-tono*.

MM : Oui, toujours *recto-tono*, mais de cette façon [il chante *Bareḵûy lmòryô* …] recto-tono, mais,

ISC : Déjà rythmé, le rythme qui prépare [ils parlent ensemble]. Ça c'est intéressant.

MM : Quelques fois j'ai [incompréhensible] j'ai dit quelque fois. J'ai dit ça dans la semaine sainte. Lorsque j'avais [incompréhensible] je vous avais dit, en disant ça [il chante]. Oui, évidemment, c'est infiniment riche en [incompréhensible], par exemple lorsque nous disons *Enònô nùhrô šarìrô*, nous disons comme ça [il chante une phrase du psaume avant le début du l'air], etc. Le second couplet, on le dit comme ça [il chante une phrase du psaume avant le début du l'air], donc deux tons [il chante] voyez ? Ensuite, n'importe quoi, par exemple ici [il chante plusieurs versets avec leurs psaumes. Incompréhensible].

ISC : Est-ce que [incompréhensible] ?

MM : On va [mettre] une petite explication, si vous [le] voulez.

ISC : Oui, on peut faire ça à la fin.

MM : Ou à la fin, ou bien au commencement d'une prière ou d'une journée, car nous avons fini. Où est-ce que nous en sommes maintenant ? [Coupure] Le *Madršô Àbo ktab wô egàrtô* n'a pas de variante dans la semaine sainte et se trouve dans le troisième nocturne du *Lìlyô* du dimanche [écoute d'un enregistrement].

ISC : À quelle heure de la journée dites-vous cette prière du *Lìlyô*?

MM : En général, nous disons le *Lìlyô* après complies, c'est-à-dire après cinq heures, six heures. Ça dépend du règlement que le supérieur…

ISC : Ah, vous le faites le soir ?

MM : Oui. [Coupure] Cet air, *Qòlô Nûṣròtô* ou *Nûṣrawòtô*, qui se trouve dans le quatrième nocturne du *Lìlyô dḥad bšàbô*, n'a pas de variante pendant la semaine sainte. Cet air, *Qòlô Nûṣròtô*, a une autre appellation qui est plus courte, qui s'appelle *Qòlô Yawnòyô*, qui se trouve dans le cérémoniaire du lavement des pieds, pendant la semaine sainte.

---

[9] Ce que ISC appelle *rubriques* sont les paroles imprimées en rouge dans le texte. Ces termes sont la première parole du verset d'un psaume – ou d'un autre chant qui remplace le psaume – toujours imprimé en rouge. Cette couleur rouge a incité ISC à croire que ce sont des rubriques qui donnent des indications liturgiques ou musicales au texte.

ISC : Tous les *malòšô*[10] [*Madròšô*], en général, dit le père, sont [ad libitum].

13:21

MM : Cet air, *Sgî ḥašày*, qui se trouve dans *Ṣàfrô dḥad bšàbô* n'a pas de variante pour la semaine sainte.

ISC : La structure de l'office[11], les pères l'apprennent par cœur, et cette structure constitue ensuite le cadre dans lequel est inséré pratiquement le chant sur les textes du *Šḥìmô* et du *Ḥàšô*. [Coupure] Ce que j'appelle les rubriques, les pères l'appellent les *Mazmùrê*[12].

MM : [en chuchotant : continue, continue] Cet air que nous chantons maintenant, *Sgî ḥašày*, c'est pour les jours de la semaine, alors que le [incompréhensible] ce qui a été [incompréhensible] l'air ancien de *Sgî ḥašày* c'est pour les solennités.

ISC : Le précédant.

MM : [Il tousse] Oui.

ISC : C'est un *ḥrìnô*[13] maintenant, [MM tousse] encore un autre. C'est un autre texte ?

MM : [Incompréhensible] C'est-à-dire [que] l'autre c'est à effacer.

ISC : Ah ! Où est-ce que vous l'avez pris ce texte ? [Incompréhensible] Troisième mélodie de *Sgî ḥašày* était à *Ṣàfrô datlòtô bšàbô*. Donc le texte pour cette mélodie ?

MM : Ce texte *Qòlô Kàkrô*, *Ṣàfrô dḥad bšàbô*, n'a pas de variante pour la semaine sainte, sauf [qu']on ne dit pas *Halelûyâ*.

15:00

ISC : Qu'est-ce ça peut signifier *Hèmu hem*, *Hem hem* ?

MM : [à voix basse] Aucune signification. [Coupure], [il chante deux exemples des *mazmùrê* avant la mélodie].

ISC : Une sorte de pirouette pour arriver à la mélodie.

MM : Oui [il continue de chanter…], oui c'est ça.

ISC : *Qubòlô aw qrit 'ètrô, 'ètrô*[14] !

MM : *Sìmô gàbyô* a un *Hûlòlô dîlèh*, [Incompréhensible] *Ramremàyn*: *Hûlòlô dîlèh*

ISC : Oui, oui.

MM : Ensuite, *Bṣafròḳ ràbô*: un *Hûlòlô dîlèh*, *'ònoḳ Yešù'*: un *Hûlòlô dîlèh* [Il lit le texte en syriaque], c'est le même rythme et pourtant pour chaque sorte de *Qòlô*, il a un *Hûlòlô dîlèh*. Et les *Hûlòlô dîlèh* c'est un, deux, trois, ici un deux seulement.

---

[10] Mal-prononciation du terme *Madròsô*.

[11] ISC enregistre une explication de ce qu'il a appris de MM en dehors de l'enregistrement.

[12] Précision à propos des rubriques (*Mazmùrê* veut dire psaumes).

[13] Ce terme signifie « un autre », et sert à indiquer qu'il y a une autre version de la mélodie utilisée.

[14] ISC est en train de déchiffrer un texte ou le titre de la mélodie.

[Coupure] Cet air, *ʻàdlô nìzun*, qui se trouve dans *Ràmšô datrên bšabô*, n'a pas une variante pendant la semaine sainte : au lieu de dire *Halelûyâ*, on dit *Hèmu hem*. Quand nous disons *Hèmu hem*, on ne commence jamais par *Hèmu hem* ; c'est ou bien au milieu de la strophe ou bien à la fin seulement. [Il chante], voyez ? Il ne faut jamais… Quelque fois, à la montagne, les gens qui ne savent pas attaquer l'air comme il faut, ils disent [il chante : *Kûryâlàyson ʻàdlô nìzun* …], pour ne pas dire *Halelûyâ*, parce que *Halelûyâ* c'est pour la Pâques.

ISC : Ah !

MM : Ils disent [il chante encore le même passage]. C'est pour savoir trouver l'air, parce que c'est difficile. Par exemple, vous avez deux airs qui sont l'un à côté de l'autre, ils sont terribles. Vous avez [il chante une strophe du *Qòlô*], puis il y a, à côté, *Mô rḥimìn* qui commence comme ça [il chante une strophe du *Qòlô*]. Je vous garantis : il y a une centaine de prêtres, ils ne savent jamais distinguer l'un de l'autre. Ils savent que l'un ce n'est pas l'autre, mais ils ne savent pas lui donner l'air, car ils sont tellement rapprochés et l'un [est] à côté de l'autre, dans le *Ḥàš* [semaine sainte].

ISC : [*B*]*ḳulhùn ṣàfrê* et *Mô rḥimìn* se ressemblent terriblement !

MM : Ils se ressemblent terriblement, et au milieu, il y a un changement… Après avoir chanté plusieurs couplets de *Bḳulhùn ṣàfrê*, on n'arrive plus à distinguer *Bḳulhùn ṣàfrê* de *Mô rḥimìn*.

ISC : Et les pères qui ne connaissent pas la musique…

MM : Et les pères se trompent.

ISC : Oui, c'est ça.

MM : [Ils] se trompent beaucoup.

ISC : Et les deux, les deux airs changent donc ? Les deux mélodies changent ?

MM : Oui, [elles] changent. Et la preuve : On dit comme ça [Il chante une partie de l'air] à partir d'ici … [il continue l'autre partie], alors que l'autre : [Il chante une partie de l'air]. Ici, il y a …

ISC : Vous faites l'arrêt sur mi…

MM : Moi, je sais bien.

ISC : Et la fin sur fa.

MM : C'est pourquoi quand j'étais avec le groupe, c'est moi qui donnais l'élan et le ton. Autrement sans moi…

ISC : Oui, parce qu'à *Ḥàšô* surtout ça arrive…

MM : Parce que les paroles sont nouvelles…

ISC : C'est ça, les paroles auxquelles on n'est pas tellement…

MM : On n'est pas habitué… on les chante une fois par an. [Coupure] Cet air, *Ḥdaw zadìqê*, n'a pas une variante pendant la semaine sainte qui se trouve dans *Ràmšô datrên bšabô*. [Au milieu, puis il se corrige] à la fin, avant la fin il y a une petite syllabe on dit *Hèmu hem*. Tous ces *Qòlê* très courts, n'ont pas [de correspondants, puis il se corrige] de variantes pendant la semaine sainte. Cet air, *Dòmyô ʻìtô*,

n'a pas une variante pendant la semaine sainte et se trouvant dans le *Sutòrô datrên bšabô*.

ISC : À la montagne, on remplace quelquefois *Hèmu hem* par *Kûryâlàyson*.

MM : [à voix basse] Vous savez, de temps en temps, [ce sont les laïcs] des laïcs qui vous aident à chanter le syriaque, ils ne sont pas compétents dans le syriaque : Ils disent *Kûryâlàyson*, parce qu'ils savent qu'il ne faut jamais dire *Halelûyâ* pendant la semaine sainte.

ISC : Ça, ils savent ! [rires]

MM : Ils vont dire *Kûryâlàyson*. [Coupure] Dans *Lìlyô datrên bšabô*, il y a *Qòlô Tèqnat qomàt*, qui n'a pas une variante pendant la semaine sainte. Cet air, *Mô rḥimìn*, n'a pas un correspondant dans la semaine sainte, c'est-à-dire il n'a pas de variante et ça se trouve à *Lìlyô datrên bšabô*, troisième nocturne. Ce *Qòlô Yawnòyô*, qui se trouve dans *Lìlyô datrên bšabô*, quatrième nocturne, n'a pas une variante durant la semaine sainte. Les strophes de cet air, *Qòlô Yawnòyô*, n'ont pas la même longueur. *Qòlô Ba'rùbtô brišìt* n'a pas de variante pour la semaine sainte, à la place de *Halelûyâ wHalelûyâ* on dit *Hèmu hem* [il chante une partie]. *Madròšô: Èmar qàysô* n'a pas une variante pendant la semaine sainte et se trouvant à *Lìlyô datrên bšabô*. Cet air, *Lbaytòḳ 'elèt*, qui se trouve à *Ṣàfrô datrên bšabô*, n'a pas de variante pour la semaine sainte. *Màryô alòhô dḳulàn*, se trouvant dans *Ṣàfrô datrên bšabô*, n'a pas de variante pour la semaine sainte, le même air [il chante une partie. Coupure et superposition d'enregistrement et puis ils parlent ensemble] … trois, deux [incompréhensible]

ISC : … et ça se … chaque fois !

23:50

MM : Après l'évangile immédiatement, [incompréhensible], … *krāzah* c'est-à-dire ce qu'on entonne, l'entonnement du ténor. Et dans les … comment on trouve ça [incompréhensible] … c'est le servant qui dit : [il chante] Il entonne comme il veut : une improvisation. Et puis le chœur répond : [il chante]. Alors à la place de l'autre ils ont mis ça, quelque chose de plus rythmé [il chante], dès qu'il voit le point, il doit faire cette descente, [il chante]. Alors qu'ailleurs, c'est plus court. Même dans la fête de la Pentecôte, il y a plusieurs évangiles … [incompréhensible, puis il chante]. Il y a plus court encore. [Incompréhensible, puis il chante], ici [il chante]. Ici on voit quelque chose, il y a deux strophes dans une cérémonie qui … [Coupure, puis il chante] et puis l'autre lutrin, c'est-à-dire le second groupe dit [il chante] et puis le ténor [il chante], voyez comme c'est varié.

ISC : Oui. La même mélodie qui …

MM : Oui. [Coupure] L'air *Qòlô Ḥàsyô wqadìšô* se trouvant dans le *Ṣàfrô datrên bšàbô* n'a pas une variante pour la semaine sainte, mais on ne dit pas *Halelûyâ* au début : on entonne sans rien. Le *qòlô Hwaw sòhdê sġùlê* qui se trouve dans *Latlotšo'în datrên bšabô*, n'a pas un correspondant, [ou une] variante dans la semaine sainte [il chante]. *Qòlô Wòyô lyûdòyê* qui se trouve dans *Lšatšo'în datrên bšàbô* n'a pas une variante pour la semaine sainte [il chante]. *Màryô bḥàwbê wbaḥṭòhê*, ce *qolô* n'a pas de variante pour la semaine sainte, qui se trouve dans *Ràmšô datlòtô bšabô.*

ISC : Le père appelle « *Màryô bḥàwbê wbḥàṭohê* »

MM : « *wbaḥṭòhê*»[15]

ISC : « *wbaḥṭòhê*», un *qòlô* essentiellement syriaque. Comme [s'adressant à MM] l'autre air ? L'autre mélodie…

30:00

MM : *Bḥad bšàbô òtê moràn,* et puis *Bqòlê damlèn tawdìtô* : *Men folûtîn*. Je veux corriger une strophe de *Màryô bḥàwbê wbaḥṭòhê,* que j'ai chanté faux dans l'autre bande.

ISC : Oui, alors on note l'endroit et puis à la fin on va tout simplement l'enregistrer ; il n'y a pas autre chose à faire.

MM : Ah ! Ce n'est pas la peine de le dire maintenant… À l'endroit où c'est *fason* [il chante, puis se trompe et il répète]. Voici la correction [il chante]

ISC : Et toujours dans la mélodie « *Màryô bḥàwbê wbaḥṭòhê »,* que le père me fait comprendre… oui.

MM : … Sont de longueurs très différentes.

ISC : De longueurs très différentes, et quelque fois pour arriver au repos au milieu de la mélodie, il l'opère soit dans un verset, soit dans quatre versets

MM : Cet air n'a pas une variante pour la semaine sainte, c'est-à-dire, *Màryô bḥàwbê wbaḥṭòhê,* qui se trouve dans *Ràmšô datlòtô bšabô*. *Qòlô L'el men šùfrê da'nònê,* se trouvant dans *Ràmšô datlòtô bšabô,* n'a pas une variante pour la semaine sainte. *Qòlô Fyosto* n'a pas toujours la même longueur, quelque fois au milieu, il y a eu des…, une longueur des mots qui… Je donne un exemple [il chante]. Comme vous avez remarqué, là où je suis arrivé à « *dqàreb Ahrùn waḳlàyt mawtònô men 'àmô îsarlòyô* », ça c'est une phrase plus longue que dans les strophes habituelles.

ISC : *Ràmšô datlòtô bšabô,* le *Mazmùrô* …

MM : *Fruq l'àmoḳ* n'existe pas dans le *Ḥàšô*. Cet air, *Qòlô Dawìd màlkô,* n'a pas un correspondant [ou] une variante dans le *Ḥàšô*.

ISC : *Lìlyô datlòtô bšabô,* se trouve à *Lìlyô* …

MM : Non, [il] se trouve dans *Ràmšô dšabtô*. *Qòlô Ngìdô,* que nous chantons maintenant dans *Lìlyô datlòtô bšabô,* n'a pas une variante pour la semaine sainte. *Lìlyô datlòtô bšabô, Qàwmô dàrb'ô, Qòlô lbareḳùy, Haw dbatùnô dnùrô*. Cet air n'a pas une variante pour la semaine sainte. *Ṣàfrô datlòtô bšabô, Qòlô 'am ḳulhùn šmayònê,* ce *qòlô,* encore, n'a pas une variante encore dans la semaine sainte.

34:33

MM : *Lfìlġèh datlòtô bšabô, qòlô Lmalkùt ràwmô,* cet air reste le même, même pour la semaine sainte. Cet air, *Qolày šùbḥô,* qui se trouve dans *Lìlyô dàrb'ô bšabô,* reste le même pendant la semaine sainte. *Lìlyô dàrb'ô bšabô, qàwmô dàrb'ô, Rišqolèh Lhaw dbatùnô dnùrô,* cet air reste le même pendant la semaine sainte. *Qòlô Lašmàyo en osèq, Lìlyô dàrb'ô bšabô,* cet air reste le même pendant la semaine sainte. *Lṣàfrô dàrb'ô bšabô, Rišqolèh Leḳ ditàyk šubhòrô,* cet air reste le même pendant la

[15] Correction par MM du terme mal prononcé par ISC.

semaine sainte. *Qòlô Byad egròtô*, que nous chantons dans *Lfilgèh dàrb'ô bšabô*, reste le même pendant la semaine sainte. Pour les *Bo'ùtô*, ou *Bo'wòtô*, pour chaque office, par exemple de *ràmšô*, de *ṣàfrô*, de *lìlyô*, de *sûtòrô*… chaque office a son air spécial. Par exemple, dans *lìlyô* il y a quatre airs : Premier nocturne [il chante], deuxième nocturne [il chante], troisième nocturne [il chante], quatrième nocturne [il chante]. Pour le *ràmšô* [il chante], pour le *sûtòrô* [il chante], pour le *ṣàfrô* [il chante]. Voilà les airs principaux. *Lràmšô dḥad bšabô*, *qòlô Hwî lî lèwyô*, cet air ne change pas durant la semaine sainte.

37:05

MM : Cet air, *Men folûtîn*, n'existe pas dans le *Ḥàšô*, et s'il existe il n'aura pas une variante dans la semaine sainte. Une toute petite erreur pour la première strophe, la seconde strophe qui est plus juste.

ISC : *Lìlyô dḥàmšô bṣàbô*

MM : *Lìlyô dḥàmšô bṣàbô*, *Qòlô lbareḳùy*, *Rišqolèh Ṭlòyê abrohomòyê*, cet air ne change pas pendant la semaine sainte. *Lṣàfrô dḥàmšô bṣàbô*, *qòlô Fšat yaminèh forùqan*, reste le même pendant la semaine sainte. *Qòlô LMàryam yoldàt alòhô*, *Lṣàfrô dḥàmšô bṣàbô*, reste le même pendant la semaine sainte. *Lṣàfrô dḥàmšô bṣàbô*, *Rišqolèh*, c'est-à-dire, *'am kènšê šmayònê*, l'air reste le même pendant la semaine sainte. *Lràmšô da'rùbtô*, *Ḥun lamḥîlùt*, cet air reste le même pendant la semaine sainte, sauf qu'à la fin on ne dit pas *Halelûyâ wHalelûyâ*, on dit *Hèmu hem* [Il parle à voix basse et d'une manière incompréhensible de l'air *Thar Gabrìel*]. Tous ces *qòlê*, qui sont de toute petites phrases, ne changent jamais dans la semaine sainte, [ils] restent les mêmes. *Qòlô 'bòdô bîdàyk*, *Rišqolèh*, *Lìlyô da'rùbtô*, cet air reste le même pendant la semaine sainte. *Ṣàfrô da'rùbtô*, *Rišqolèh*, *Alòhô dgablèh lòdom*, reste le même pendant la semaine sainte. *Lṣàfrô da'rùbtô*, *qòlô Mšìḥô nùhrô Mšìḥô nùḥòmô*, reste le même pour la semaine sainte. *Lṣàfrô da'rùbtô*, *Qòlô lbareḳùy* et puis *Lbibùtô z'ùrtô*, ces deux airs, l'un à la suite de l'autre, ne changent pas durant la semaine sainte.

39:43

ISC : *Lṣàfrô da'rùbtô*

MM : Cet air, qui s'appelle *qòlô Trayhùn 'òlmê dilòḳ mor*, a une autre appellation : *Satrunòn*. Cet air du *Bo'ùtô dmor Ya'qùb* est pour les fêtes très solennelles.

ISC : *Lìlyô* …

MM : [Écoute d'un enregistrement] Cet air de *Bo'ùtô dmor Ya'qùb*, c'est pour le second nocturne. *Qòlô Ḳulhùn 'bodàw dalòhô, Lìlyo dšàbtô*, quatrième nocturne, cet air ne change pas dans la semaine sainte. Cet air encore – une petite remarque pour lui – les strophes ne sont pas de même longueur. Cet air *Netdḳàr enùn lâbohàyn* qui se trouve dans *Ṣàfrô dšàbtô*, ne change pas dans la semaine sainte. *Qòlô 'èṭrô dbesmê dêtqaràb*, il peut avoir une autre appellation dans d'autres livres, *Lqàbrô noḥet sûltonèh*, il ne change pas dans la semaine sainte.

ISC : C'est *Ṣàfrô dšàbtô*.

MM : *Qòlô Setòrô ṭobô, Latlotšo'în dšàbtô*, reste le même pendant la semaine sainte.

ISC : …

MM : Il faut… Non, non ! Cet air, *Setòrô ṭobô*, change de cette façon [il chante]. Cet air que vous entendez maintenant [on entend plus clair l'enregistrement de fond], c'est *Bo'ùtô dmor Ya'qùb* pour les fêtes solennelles.

ISC : [incompréhensible]

MM : C'est-à-dire pour Noël.

ISC : Oui [on entend l'enregistrement], oui, c'est bien donc pour Noël

MM : [écoute d'un enregistrement] Cet air que vous entendez maintenant, c'est *Bo'ùtô dmor Ya'qùb* pour la semaine des Rameaux, qui correspond chez les latins à la semaine de la passion. [Il continue plus bas, puis après une coupure il continue] Pas semaine de la passion… La semaine sainte, elle est unique. La semaine précédente, qui précède la semaine sainte, s'appelle la semaine des Rameaux chez nous.

43:28

MM : Cet air que nous chantons maintenant, c'est *Bo'ùtô dmor Ya'qùb*, qui se chante uniquement dans la prière des complies, *Sutòrô* [On entend l'enregistrement]. Cet air que vous venez d'entendre c'est *Bo'ùtô dmor Ya'qùb*, qui se chante uniquement dans les petites prières, dans les petites heures c'est-à-dire *Sutòrô*, *Latlòtšo'în*, *Lšàtšo'în et Latṣà'šo'în*. [On entend l'enregistrement]. Oui, cet air c'est pour tous les jours, mais seulement pour les petites heures de l'office, c'est-à-dire Complies, Tierce, Sexte et None. [On entend l'enregistrement]. Cet air des paroles de la consécration, je l'ai improvisé et annoté après…

ISC : Donc vous l'avez composé vous-même ?

MM : Oui, c'est de ma composition, au commencement de mon sacerdoce.

ISC : [Coupure] Se trouve également sur le disque du Père

MM : [incompréhensible] les prières, par exemple vous avez…

ISC : Les rubriques.

MM : Les rubriques. Ici c'est moins long parce que … Il y a *Ya'qubìtô*, *Efremìtô* et *Bòtê dḥàšô* [il chante]. Ensuite à la fin de *Ḥoyèn lḥaṭòyê*, il y a toute sorte… Voyez ce qu'on dit au *Lìlyo* [En arabe : *Salawat el-leyl* puis il chante]. Le lundi et le mardi seulement, ici mercredi, ici jeudi, ici vendredi et samedi [il chante]. Chaque fois que nous arrivons à cet air, *Bòtê dḥàšô*, c'est-à-dire après le *Mazmùrô*, il y a ce que l'on appelle *Fetgòmô*. Ce *Fetgòmô* commence par ces deux petites syllabes qui n'ont pas de sens, *Hèmu hem*, et nous le disons de cette façon [Il chante]. Et puis on attaque [Il chante : *Briḳ mor Hašòḳ*]. Et ici, avant *Bòtê dḥàšô*, il y a les lectures : Les lectures du Martyrologe, et puis de tout ce qui est Écriture Sainte.

ISC : À ? Le jour ?

MM : Le *ràmšô*. Tous les jours.

47:26

ISC : À *ràmšô* donc. Après *Bòtê dḥàšô*, lorsque le *Ya'qubìtô* suit, on l'attaque immédiatement. C'est juste ?

MM : Non. Lorsque… Parce que *Ya'qubìtô* a deux airs. Ou bien [il chante] si on utilise cet air, il faut commencer par ça et non pas directement les strophes. Si on utilise l'autre air [il chante] on attaque immédiatement la strophe, sans les rubriques. Vous voyez ? comme ça. En utilisant [il chante], qui est plus facile et pour ne pas tourner la page et voir les rubriques, et c'est plus beau. [Coupure] … [*Sèdrô*] *dmor Afrèm* [et] *Bo'ùtô dmor Afrèm*, c'est la même chose ou *Efremìtô* c'est la même chose, [c'est] le même air parce que le même rythme[16].

ISC : *Sèdrô* et A[e]*fremìtô*.

MM : *Sèdrô* efrimòyô. C'est-à-dire… pourquoi nous disons « *Sèdrô* » ? Parce qu'il est question maintenant de *Frùmiûn* et *Sèdrô*. [Coupure] Cet air qu'on appelle *M'iròno, qòlô M'iròno*, qui se trouve plusieurs fois dans la semaine sainte, il y a à la fin de chaque strophe *šubhô loḳ alòhô*. Ça c'est faux. Il faut dire *šubhô loḳ mor, šubhô loḳ*, c'est-à-dire on le termine comme ça [il chante] au lieu de dire [il chante].

ISC : [C'est la] cérémonie…

MM : … de la croix. Donc… quand nous faisons le chemin de la croix, et après la cérémonie.

ISC : Oui

MM : Ce qui fait long.

ISC : *Fšìtô … lìlyô*.

MM : Quand on est maître compétent dans les airs syriaques, on ne dit pas *Kûryâlàyson*, on attaque tout de suite, parce qu'on n'a pas le droit de dire *Halelûyâ* pendant la semaine sainte.

ISC : Oui. On a déjà dit que le *Kûryâlàyson* était une sorte de pont pour trouver la mélodie.

MM : Voyez, ce que nous avons ici, quelque fois pour vous faciliter, on les met ici. [Il chante].

ISC : Ah ! vous reprenez simplement la même rubrique pour vous référer ensuite à cette place-là !

MM : [Il chante], voyez [il chante]. Ensuite... [Il chante]. Qu'est-ce qu'on dit... [Il chante]. Parfois on ajoute *Bareḳùy* [il chante], voyez ? Il faut lier … [Il chante].

4.2. Fichier D

[Répétition de la fin du fichier C]

MM : [Il chante], voyez [il chante]. Ensuite... [Il chante]. Qu'est-ce qu'on dit... [Il chante]. Parfois on ajoute *Bareḳùy* [il chante], voyez ? Il faut lier … [Il chante].

00:42

MM : … Second couplet… [on entend l'enregistrement]. [Coupure muette].

01:25

[16] Par rythme MM veut dire le même nombre de syllabe dans la strophe.

ISC : Alors, nous parlons du rapport des mélodies tristes, festives, joyeuses par rapport aux modes orientaux.

MM : Ce qui correspond, en général, au mode mineur dans la musique occidentale.

ISC : Oui.

MM : Or qu'en mineur nous avons le *Hajāz*[17], le *Sibā*, le *Nahawand*, enfin je ne me rappelle pas tous les modes, mais seulement tout ce qui est mineur, c'est en général pour les fêtes douloureuses.

ISC : Et qui correspondrait donc au *Ḥàšô*.

MM : Au *Ḥàšô*.

ISC : Oui

MM : [Il chante], c'est *Hajez*[18] [et] *Hajezkār*. Tout ça, ce sont des mélodies de tonalités douloureuses, un peu…

ISC : Et maintenant, la question du joyeux

MM : Du Joyeux ! Tous ce qui est majeur : *Rāsd [Rāst]*, *Jouhārkāh*, *Ajam*, *Māhūr*. Quoi encore ? Je ne me rappelle pas, pour le moment.

ISC : Pour ce qui est des mélodies festives, est-ce que vous croyez que c'est simplement un changement de rythme de base ?

MM : Je n'ai pas compris !

ISC : Les mélodies festives.

MM : Qu'est-ce que vous voulez dire par ça ?

ISC : Qu'est-ce qui change par rapport aux mélodies joyeuses ?

MM : Ah ! On sent qu'il y a quelque chose…

ISC : La tournure est différente : il y a plus de mélismes.

MM : Oui

ISC : Le rythme est plus lent

MM : Du moment que c'est mineur, nous savons ce que [cela] veut dire. C'est-à-dire que la tierce et la sixte qui sont sixtes mineures et non pas majeures.

ISC : Bien, ça suffit.

MM : Et puis quelques fois la seconde augmentée aussi, ça entre dans les modes mineurs, comme *Hajāz* et comme *Ṣibā* [incompréhensible].

ISC : Achqar 170 [et] suivant[es][19]. Lorsque le rythme [est] régulier, on peut, selon la longueur de la strophe, choisir une mélodie connue. Lorsqu'il s'agit d'un

---

[17] Le *maqām Hijāz* est appelé ici par MM *Hajāz* ou *Hajez*.

[18] Idem.

[19] Indication technique pour l'enregistrement. Il est très probable que ISC fasse référence à la page 170 du livre du Père Boulos Achqar (1939) *Mélodies syro-maronites*, où il donne des exemples d'hymnes composées de poésie en 4 syllabes régulière. Le contexte du dialogue à ce moment confirme qu'ils discutent de poésies régulières et irrégulières.

rythme mixte, c'est-à-dire de différente longueur, il faut connaître la mélodie correspondante, alors…

MM : … irrégulier [incompréhensible] en syriaque [il chante] c'est du chaldéen… [Il chante] Ici ils ont oublié [il chante], ici vous voyez ça ! [Il chante]. *Qòlô Nûṣròtô* [il chante]. Nous allons voir si on va trouver ici *Qòlô Yawnòyô*, [il chante] … la rupture, [il chante] *M'irònô* tout ça… [il chante] on dirait [incompréhensible], c'est-à-dire [qu']on peut le chanter comme ça [il chante puis la parole est incompréhensible] mais pour être dans le rythme on dit [il chante] on reste …

ISC : Ah ! [Incompréhensible].

MM : *Dawìd màlkô*[20], [il chante], c'est *Madršô*[21] [il chante, puis la parole est incompréhensible], deux, cinq, trois, quatre, cinq, trois, cinq. *Mòryô bḥàwbê wbaḥṭòhê*, Oh ! [Il chante].

ISC : [Incompréhensible]

MM : Oui, oui [il chante]. *Enònô nùhrô šarìrô, Byad egròtô*, [il chante], *balbîbùtô* [coupure].

08:13

ISC : Donc vous êtes né à … ?

MM : Ah ! Pour moi ?

ISC : Oui

MM : Je suis né à *Mouradiyé, Ftuh Keserwan.*

ISC : [Il essaie le microphone] Un, deux, trois.

MM : Je suis né à *Mouradiyé, Ftuh Keserwan*, Liban. Plus loin de Ghazir, au-dessus de Jounieh, c'est un tout petit village. Mon père, il s'appelait *Fares Mourad*, c'était un [incompréhensible], c'était un… c'était le professeur de sa Béatitude le Patriarche *ʿAridah* en 1872 jusqu'en 1875. Il était un des trois savants au Liban qui était désigné au ministère de l'éducation nationale.

ISC : Hmm

MM : Il n'y [en] avait que trois au Liban. Mon père ne parlait pas l'arabe vulgaire, il parlait uniquement l'arabe littéraire. Il était assez savant, surtout au point de vue langue. Il avait la vocation sacerdotale, c'est pourquoi il s'est marié à l'âge de 59 ans, après avoir élevé ses frères. C'est lui qui était l'ainé, et c'est lui qui pouvait avoir de l'argent pour la famille. La famille était composée de 10 personnes, et le père et la mère, cinq frères (quatre frères et lui cinq [cinquième]) et cinq sœurs. Et comme c'était lui seul qui était l'homme cultivé dans la famille, alors c'est lui qui a fait le professeur dans les écoles du gouvernement. Et il avait un bateau, il a visité le monde entier. Il a reçu de Sa Sainteté le Pape Pie X une grande médaille de mérite, parce qu'il a été le pionnier de trouver l'image de Saint Jean Maron[22] et sa vie. Et il a formé

[20] Avant que Mrad commence à chanter cette pièce, on entend Schmutz-Schwaller l'intoner.

[21] Le terme correct est *Madròsô.*

[22] Le premier patriarche maronite.

une association de Jean Maron, [dont] il était le président. Il avait, à peu près huit mille associés aux Etats-Unis et au Canada. À l'âge de 59 ans, après avoir renoncé à la vocation sacerdotale, il s'est marié. Et maman est du même village, Mouradiyé. Notre famille est reconnue par la beauté de voix. Tout le monde de la famille, surtout de notre branche à nous, ont une très belle voix. Par exemple, moi, mon père, ma sœur et ma maman. En Amérique, j'ai une cousine maternelle, qui est reconnue comme la plus grande vedette de voix orientale, on l'appelle là-bas : « *Um Kalsoum l-mahjar* », c'est-à-dire la vedette, *Um Kalsoum* à l'étranger. J'ai fait sa connaissance, il y a dix ans, parce qu'elle est née en Amérique, et j'ai remarqué qu'elle a une voix extraordinaire.

11:39

ISC : Le chant syriaque, vous l'avez appris comment ?

MM : Le chant syriaque, lorsque je suis venu à la vie religieuse de notre Ordre Antonin, j'ai fait la connaissance d'un très vieux père qui était très compétant dans cette matière.

ISC : Ça c'est important.

MM : Il s'appelle le père Emanuel Baabdati. Il a été le pionnier pour trouver, pour créer l'école de l'Ordre Antonin, à *Mar Chaaya*, ici, dans ce couvent. Avant lui il n'y avait pas d'école, c'est-à-dire le religieux apprenait comme il pouvait la théologie et un petit peu de philosophie et se faisait prêtre, alors que lui, c'est lui qui a créé le collège à *Mar Chaaya*. Et à partir de lui que les religieux ont commencé à avoir assez de connaissances que ce soit culturelles, et puis connaissances théologiques et philosophiques.

ISC : Oui.

MM : Et il était très calé dans les airs syriaques, il a vécu 90 ans et il nous racontait qu'il était à la recherche de tous les vers syriaques dans la mesure de son possible. Il a fini par acquérir et trouver les airs à Alep, d'un certain Monsieur *Emile Boto'*, qui était très connu en musique orientale, et certainement d'autres. Et nous savons que Alep est une ville conservatrice des airs syriaques, parce que l'office était maintenu dans cette grande ville de Syrie. Lui, avait une mémoire prodigieuse : lorsqu'il apprenait un air syriaque, eh bien, ce mode est certainement conservé chez lui. Et moi comme j'étais très curieux, j'apprenais de lui tous ces airs. Et les vieux pères de la communauté religieuse de mon ordre ont aussi appris de lui, et moi j'avais beaucoup de contacts avec cet air et comme j'ai le don de la voix et de la mémoire musicale j'ai essayé, parce que ça m'intéresse beaucoup, j'ai essayé d'apprendre ces airs syriaques d'une façon parfaite. Et j'avais beaucoup de contacts avec le Père Paul Achkar qui m'a enseigné les notions de la musique et les airs orientaux. Tous ces modes orientaux, je les ai appris de lui, parce qu'il avait un livre, qui est épuisé maintenant qui s'appelle « le principe de la musique orientale ». Malheureusement, il n'existe plus, peut-être ici dans la bibliothèque du couvent il y a un bouquin.

14:51

ISC : Vous avez dit qu'il a composé, donc, en notant les chants, il les a joués à l'harmonium et les a notés comme ça.

MM : Oui, le Père Achkar, c'est lui qui a annoté[23] les 150 psaumes. Oui, il me disait toujours : après David, c'est le Père Paul Achkar qui a annoté et donné un air à tous les psaumes de l'ancien testament, et nous les avons tous. Certains livres de lui ont été épuisés. Il a composé plusieurs livres. Le premier de sa composition, c'est la « Musique Orientale » ça a été fait à Lyon, parce que lui a fait ses études musicales à Rome et à Lyon. [le] Deuxième livre c'est : « Le principe de la musique orientale », [le] troisième livre c'est les cantiques, un répertoire de tous les cantiques que nous avons dans notre rite maronite. C'est connu et nous l'avons encore. Ensuite il a commencé à travailler les psaumes, et après quelques morceaux de la messe, quelques morceaux des circonstances, jusqu'à sa mort. Il est mort, je crois, depuis une dizaine d'année. Et moi j'ai poussé un peu mes études, soit à l'Université Saint Joseph, soit à l'Académie des beaux-arts. Mon professeur était Monsieur Robillard, l'organiste de l'Université Saint Joseph. J'ai poussé mes études jusqu'à avoir appris l'harmonie et le contre-point et l'histoire de la musique et l'instrumentation, mais pas d'une façon très poussée.

16:46

ISC : Mais ce qui est étonnant chez vous, me semble-t-il, n'est-ce pas, cette musique européenne, alors que vous l'avez apprise quand même -vous avez chanté plusieurs oratorios- il y a quand même votre mémoire musicale qui est restée orientale.

MM : Oui.

ISC : Ça, je trouve merveilleux, parce que, par exemple, vous avez le mi trois quart, que vous chantez absolument, toujours très net, n'est-ce pas ? Et c'est le fait chez beaucoup qui ont appris, donc en Europe, ensuite ils n'ont plus cette mémoire musicale, donc ils la perdent, n'est-ce pas ?

MM : C'est parce que, dans notre famille, dans mon village, depuis que j'ai vu le jour, à partir du moment où j'ai commencé à comprendre et à écouter, à suivre un peu… J'avais une oreille très fine, et il suffit d'entendre un morceau immédiatement c'est appris. Par exemple, le Père Achkar, à un moment donné, il a été en train de composer un psaume, d'annoter un psaume[24], nous avons terminé le psaume ensemble : Je l'ai chanté comme il l'a composé, et lui-même, sans l'harmonium, ne pouvait pas le chanter. Et il était ébahi et il m'a dit, il me disait : « Comment vous avez appris avant moi, c'est moi qui ai composé l'air ! » Je lui dis : « Je ne sais. J'ai une facilité prodigieuse. » Alors maintenant, je ne l'ai plus, [je suis] tellement fatigué.

18:16

ISC : Donc pour vous, c'était le texte, vous aviez le texte devant vous, et selon ce texte vous pouviez inventer une mélodie. C'est bien ça ?

MM : Oui, oui. C'est [une] facilité d'improviser.

---

[23] Par le verbe « annoter » Mrad signifie que le P. Achkar a composé de nouvelles mélodies pour les 150 psaumes, qu'il a également transcrites sur une portée à cinq lignes.

[24] La succession des verbes « composer » et « annoter » prouve encore une fois qu'ils sont interchangeables pour Mrad.

ISC : C'est ça.

MM : Parce que, je… Les airs orientaux sont innés en moi, immédiatement je…

ISC : Les *maqāms* ?

MM : Oui, les *maqāms*, j'improvise facilement, sans sortir du sujet, sans sortir de l'ambiance de l'air.

ISC : Maintenant, j'ai encore une question concernant la transmission, la tradition des chants chez les Antonins en général.

MM : Oui. Cette tradition était bien conservée, parce que nous aimons la cérémonie, nous aimons la musique, nous aimons les airs syriaques, c'est pourquoi, dans ce couvent de *Mar Chaaya*, il était comme, si vous voulez, le rayonnement de cette musique. Tout le monde venait chez nous pour apprendre cette musique, ces airs syriaques, c'est pourquoi nous tenons jusqu'à maintenant à les conserver d'une façon parfaite et d'une façon…

19:30

ISC : Est-ce que l'enseignement musical comme il se fait aujourd'hui, est-ce que c'est la même chose de votre temps ?

MM : Non, maintenant ça devient plus scientifique, plus travaillé, plus méthodique. Dans le temps, et c'est pourquoi j'ai perdu beaucoup de ma voix, parce que pour enseigner quelque chose avant d'avoir appris comme il faut la musique, il suffisait pour moi de couvrir toute une communauté qui chantait, pour corriger une faute qui se commettait de l'un ou de l'autre de la chorale, alors que je regrette infiniment de ne pas avoir appris plus tôt pour ne pas perdre ce don que Dieu m'a donné.

ISC : Vous m'avez dit que les *Mazmùrê*, vous les avez appris par cœur avant de monter à l'office, comme vous m'avez dit, avant d'être admis, d'une certaine façon, à l'office.

MM : Oui. Non. C'est-à-dire que dès que nous entrons au noviciat, on nous demandait, et on exigeait de nous d'apprendre les *Mazmùrê*, pour pouvoir suivre l'office…

ISC : Tous les cent cinquante ?

MM : Non, non, non. Pas … C'est-à-dire les *Mazmùrê* qu'on utilise pour l'office seulement, ils ne sont pas très nombreux.

ISC : C'est ça.

MM : Ils sont à peine une quinzaine ou vingtaine de psaumes. Alors il faut les apprendre par cœur afin de… parce que pour chaque groupe de versets corresponde à une strophe.

ISC : Oui.

MM : Or il n'est pas facile d'avoir deux textes en mains : un texte des *Mazmùrê*, des psaumes, et un texte qui est devant nous c'est-à-dire le grand *Šḥìmô*.

ISC : Oui.

MM : Ce qui est impossible, autrement on se trompe. C'est pourquoi on apprend les *Mazmùrê* par cœur pour entonner tout de suite le… et nous avons, en général, le

premier mot de chaque groupe de versets qui est écrit à côté de la strophe de *Šḥìmô*. Il suffit de voir par exemple « *Moràn Yesù' mšìḥô* », je vois *Moràn* et je sais de quoi il s'agit, je continue ça par cœur.

ISC : Très bien. Donc de votre temps, on a appris comme ça et aujourd'hui on apprend…

MM : Et on apprend toujours comme ça. Oui, c'est la même chose.

ISC : Dans les autres traditions donc Alepine[25], Baladite[26]…

MM : C'est presque la même chose, sauf que les airs sont un peu défectueux, malheureusement, parce que dans tous les couvents il y a l'office et actuellement les religieux travaillent, [ils] ont beaucoup d'occupation et c'est pourquoi ils ne maintiennent pas les airs comme ils sont, et ça c'est une hypothèse, il est possible que je me trompe. Mais, ce que j'ai entendu dans les autres couvents que ce soit de l'Ordre Baladite ou de l'Ordre Alépin, je trouve qu'il y a un peu de changement dans les airs, et à mon avis…

ISC : Il revient du fait que … ils raccourcissent leurs offices ?

MM : C'est possible.

ISC : Ils sont obligés de prendre des strophes plutôt types ?

MM : C'est possible, ou bien dès qu'ils ont appris… à partir du moment qu'ils ont appris ces airs, ils les ont appris de cette façon. C'est possible, je ne peux pas juger d'une façon catégorique.

ISC : Oui, c'est ça. Bien. Parce que moi personnellement, je pense qu'il est possible qu'il y ait même chez eux quelques vieux pères, voyez, qui ont conservé quelques mélodies qui sont absolument valables…

MM : Oui certainement, mais je trouve que c'est toujours cette grande rapidité dans le chant qui, malheureusement, diminue la valeur du morceau, du chant. Et moi j'ai vécu avec eux, j'en ai gagné beaucoup, mais j'ai remarqué ceci, cette petite déviation.

5. Tableau récapitulatif

Le tableau suivant représente la synthèse du premier objectif que le dialogue transcrit ci-dessus s'est fixé : préciser le lieu liturgique des hymnes enregistrées au préalable et indiquer s'il existe une variante pour la semaine sainte. En plus, pour faciliter le repérage des pièces, j'ai ajouté le numéro de l'hymne en question selon la codification proposée dans ma thèse publiée (Chédid, 2021) :

[25] Il s'agit de la tradition de l'Ordre Mariamite Maronite, anciennement appelé Alépin.

[26] Il s'agit de la tradition de l'Ordre Maronite Libanais, anciennement appelé Baladite.

Titre	**CD et N°**	**Lieu liturgique (en syriaque)**	**Lieu liturgique (en français)**	**Variante semaine sainte**
Mšiḥô naṭarèh l'itoḳ	B56	*Ṣàfrô daṭrèn bšabô*	Lundi matin	
Bḳulhùn ṣàfrê	B06			Non
B'edonèh dṣàfrô	B07			Non
Ḥdaw zadìqê	B20	*Ràmšô daṭrèn*	Lundi soir	
Sûġìtô	A45	*Lìlyô dḥad bšàbô*	Dimanche nuit	
Qadîšàt roḥèm nòšô	B75	*Ràmšô dḥad bšàbô*	Dimanche soir	
Bo'ùtê dmor Ya'qùb	A66	*Ṣàfrô*	Matin	
Thar Gabrìel	B79			
Ṭubàyk 'ìtô	B24	*Sutòrô dḥad bšabô*	Dimanche complies	Non
Bo'ùtô dmor Ya'qùb ; Qorenàn loḳ mòryô mòran	A72			
Sèdrô dmor Ya'qùb	A76			
Lbêt 'anìdê	B31	*Sutòrô dḥad bšàbô*	Dimanche complies	Non
'fìfô	B70			
Arìḳô	B03	*Lìlyô dḥad bšàbô* premier nocturne	Dimanche nuit, premier nocturne	Non
Mšiḥô lô tàhmê menàn	B54	*Lìlyô dḥad bšàbô,* deuxième nocturne	Dimanche nuit, deuxième nocturne	Non
Hô qtìlô bmeṣrèn	B84			Non
Msatronèh dNuḥ	B46	*Lìlyô dḥad bšàbô,* troisième nocturne	Dimanche nuit, troisième nocturne	Non
Madršô: Àbo ktab wô egàrtô	B82		Dimanche nuit, troisième nocturne	Non
Nûṣròtô ou *Nû-ṣrawòtô*	B59	*Lìlyô dḥad bšàbô,* quatrième nocturne	Dimanche nuit, quatrième nocturne	
Sgî ḥašày	B61	*Ṣàfrô dḥad bšàbô*	Dimanche matin	
Sgî ḥašày	B62			
Kàkrô	B27	*Ṣàfrô dḥad bšàbô*	Dimanche matin	Non
Sìmô gàbyô	A55			
Ramremàyn	A58			
Bṣafròḳ ràbô	A54			
'ònoḳ Yešù'	A56			
'àdlô nìzun	B65	*Ràmšô datrên bšabô*	Lundi soir	Non
Ḥdaw zadìqê	B20	*Ràmšô datrên bšabô*	Lundi soir	Non
Dòmyô 'ìtô	B14	*Sutòrô datrên bšabô*	Lundi complies	Non
Tèqnat qomàt,	B80	*Lìlyô datrên bšabô*	Lundi nuit	Non
Mô rḥimìn	B45	*Lìlyô datrên bšabô,* troisième nocturne	Lundi nuit, troisième nocturne	Non
Yawnòyô	B26	*Lìlyô datrên bšabô,* quatrième nocturne	Lundi nuit, quatrième nocturne	Non

Ba'rùbtô brišìt	B09			Non
Madròšô: Èmar qàysô	B83	*Lìlyô datrên bšabô*	Lundi nuit	Non
Lbaytòḳ 'elèt	B32	*Ṣàfrô datrên bšabô*		Non
Mòryô alòhô dḳulàn	B49	*Ṣàfrô datrên bšabô*		Non
Qòlô Ḥàsyô wqadìšô	B22	*Ṣàfrô datrên bšabô*		Non
Hwaw sòhdê sġùlê	B15	*Latlotšo'în datrên bšabô*	Lundi tierce	Non
Wòyô lyûdòyê	B17	*Latlotšo'în datrên bšabô*	Lundi tierce	Non
Mòryô bḥawbê wbaḥṭohê	B50	*Ràmšô datlòtô bšabô*	Lundi soir	Non
L'el men šùfrê da'nònê	B42	*Ràmšô datlòtô bšabô*	Lundi soir	Non
Fyosto	B72			
Fruq l'àmoḳ	A57			Non
Dawìd màlkô	B12	*Ràmšô dšabtô*	Samedi soir	Non
Nġìdô	B58	*Lìlyô datlòtô bšabô*	Mardi nuit	Non
Lhaw dbatùnô dnùrô	B33	*Lìlyô datlòtô bšabô, Qàwmô dàrb'ô,*	Mardi nuit, quatrième nocturne	Non
'am ḳulhùn šmayònê	B68	*Ṣàfrô datlòtô bšabô*	Mardi matin	Non
Lmalkùt ràwmô	B38	*Lfilġèh datlòtô bšabô*	Mardi sexte	Non
Qolày šùbḥô	B77	*Lìlyô dàrb'ô bšabô*	Mercredi nuit	Non
Lhaw dbatùnô dnùrô	B33	*Lìlyô dàrb'ô bšabô, qàwmô dàrb'ô*	Mercredi nuit quatrième nocturne	Non
Lašmàyo en osèq	B43	*Lìlyô dàrb'ô bšabô*	Mercredi nuit	Non
Leḳ ditàyk šubhòrô	B37	*Lṣàfrô dàrb'ô bšabô*	Mercredi matin	Non
Byad egròtô,	B05	*Lfilġèh dàrb'ô bšabô*	Mercredi sexte	Non
Bo'ùtô dmor Ya'qùb	A71	*Lìlyô*	Nuit, première nocturne	
Bo'ùtô dmor Ya'qùb	A70		Deuxième nocturne	
Bo'ùtô dmor Ya'qùb	A64		Troisième nocturne	
Bo'ùtô dmor Ya'qùb	A75		Quatrième nocturne	
Bo'ùtô dmor Ya'qùb	A65	*Ràmšô*	Soir	
Bo'ùtô dmor Ya'qùb	A74	*Sutòrô*	Complies	
Bo'ùtô dmor Ya'qùb	A67	*Ṣàfrô*	Matin	
Hwî lî lèwyô	B16	*Lràmšô dḥad bšabô*		

Men folûtîn [Bqòlê damlèn tawdìtô : *Men folûtîn]*	B11			
Ṭlòyê abrohomòyê	B25	*Lìlyô dḥàmšô bṣàbô*	Jeudi nuit	Non
Fšat yaminèh forùqan	B73	*Lṣàfrô dḥàmšô bṣàbô*	Jeudi matin	Non
LMàryam yoldàt alòhô	B39	*Lṣàfrô dḥàmšô bṣàbô*	Jeudi matin	Non
ʻam kènšê šmayònê	B69	*Lṣàfrô dḥàmšô bṣàbô*	Jeudi matin	Non
Ḥun lamḥîlùt	B21	*Lràmšô da'rùbtô*	Vendredi soir	Non
ʻbòdô bîdàyk	B64	*Lìlyô da'rùbtô*	Vendredi nuit	Non
Alòhô dgablèh lòdom	B01	*Ṣàfrô da'rùbtô*	Vendredi matin	Non
Mšìḥô nùhrô Mšìḥô nùḥòmô	B55	*Ṣàfrô da'rùbtô*	Vendredi matin	Non
Qòlô lbareḳùy [?]	-	*Ṣàfrô da'rùbtô*	Vendredi matin	Non
Lbibùtô z'ùrtô	B29	*Ṣàfrô da'rùbtô*	Vendredi matin	Non
Trayhùn ʻòlmê dilòḳ mor	B81			
Bo'ùtô dmor Ya'qùb	A69			
Bo'ùtô dmor Ya'qùb	A70		Second nocturne	
Ḳulhùn ʻbodàw dalòhô	B28	*Lìlyo dšàbtô*, quatrième nocturne	Samedi nuit, quatrième nocturne	Non
Netḳàr enùn lâbohàyn	B60	*Ṣàfrô dšàbtô*	Samedi matin	Non
ʻèṭrô dbesmê dêtqaràb	B67			Non
Setòrô ṭobô	B63	*Latlotšo'în dšàbtô*	Samedi tierce	
Bo'ùtô dmor Ya'qùb	A62			
Bo'ùtô dmor Ya'qùb	A63		Pour la semaine des Rameaux	
Bo'ùtô dmor Ya'qùb	A72	*Sutòrô*	Complies	
Bo'ùtô dmor Ya'qùb	A73	*Sutòrô, Latlòtšo'în, Lšàtšo'în et Latṣà'šo'în.*	Complies, tierce, sexte et none	
Bo'ùtô dmor Ya'qùb	A74	*Sutòrô, Latlòtšo'în, Lšàtšo'în et Latṣà'šo'în.*	Complies, tierce, sexte et none	
Les paroles de la consécration	-			
Bòtê dḥàšô	A37		Semaine Sainte	
Ya'qubìtô	A39		Semaine Sainte	
[*Sèdrô*] *dmor Afrèm*	A76		Semaine Sainte	
Bo'ùtô dmor Afrèm	A38		Semaine Sainte	
M'iròmô	*A15*		Semaine Sainte	

6. Contenu et atmosphère des échanges

Le thème central du dialogue est une relecture ou plus précisément une réécoute des enregistrements des hymnes qui est effectuée de conserve par ses deux acteurs. Dans le fichier C, le père Maroun Mrad (MM), en les entendant, indique le titre, sa place dans la liturgie et s'il existe une variante de cet air pour la semaine sainte. De temps en temps, et en répondant aux questions d'Ivar Schmutz-Schwaller (ISC), MM précise, explique et donne plus d'informations sur une situation donnée. D'autre part, dans le fichier D, à la demande d'ISC, MM parle de sa vie personnelle, de sa famille, de son éducation et des personnages ayant influencé sa vie musicale dans sa famille, dans l'Ordre Antonin Maronite et dans d'autres contextes.

Les questions d'ISC visent à comprendre la structure, la forme poétique et musicale des hymnes en question, leur lieu liturgique et la présence ou non d'une variante pour la performance de ces hymnes durant la Semaine Sainte. À d'autres endroits il prouve sa capacité à lire le texte syriaque, quand il donne par exemple le titre du chant suivant avant le chantre (il se trompe parfois de vocalisation et se fait immédiatement corriger par MM).

En outre, on entend ISC, après une certaine pause de l'enregistrement, énoncer un principe, tirer des conclusions ou bien déduire une règle générale du discours de MM. Parfois aussi il raconte plus succinctement un fait historique ou bien une habitude des moines. Il n'hésite pas à demander plus de détails sur un fait qui l'intéresse spécifiquement, par exemple la manière et les méthodes avec lesquelles les moines apprennent tel ou tel chant.

Dans cette rencontre et quand ils discutent des résultats de leur travail, on ressent l'atmosphère chaleureuse qui existe entre ces deux hommes : le chantre et porteur de la tradition orale et l'ethnomusicologue qui a recueilli ces hymnes.

Le français qu'ils parlent est correct malgré qu'il ne soit pas leur langue maternelle, mais seulement leur domaine linguistique commun. Quelquefois on remarque une petite incompréhension due au fait que les nuances de la langue ne sont pas toujours bien maitrisées.

À un autre endroit on les entend rire sur un fait spécifique ou bien être en désaccord à propos d'une initiative à prendre : MM voudrait corriger directement une mélodie qu'il a mal chantée dans les enregistrements, mais ISC propose de le faire à la fin de la session.

7. Les personnages et leurs apports

Lors de son séjour au Liban le jeune père ISC (37 ans) rencontre le père MM (59 ans), un chantre bien établi dans le répertoire syriaque de l'Église maronite et auquel le témoignage de ses pairs confère une place prestigieuse parmi les détenteurs de la tradition orale. Ce dialogue permet de découvrir des traits marquants de ces deux figures qui complètent avantageusement les écrits d'ISC et l'écoute des enregistrements des hymnes syro-maronites dans l'interprétation de MM.

7.1. Le père Ivar Schmutz-Schwaller

Cet ethnomusicologue suisse a réalisé une enquête de terrain exceptionnelle sur le thème de la musique syriaque, avec l'enregistrement des chants notamment syro-maronites (qui ont fait ultérieurement l'objet de plusieurs études). En bon ethnomusicologue, il a voulu compléter les enregistrements musicaux réalisés par une documentation enregistrée des échanges qu'il a eus avec le chantre au moment de la réécoute commentée de ces mêmes enregistrements. En fait, ce dialogue permet d'attester le haut degré d'expertise liturgique, linguistique et musicale des deux hommes : le chantre et l'ethnomusicologue.

Celui-ci surtout (en plus de s'être équipé techniquement pour entreprendre son enquête de terrain) a appris la langue syriaque, s'est familiarisé avec la culture du terrain au décours de ses pérégrinations au Levant, approfondi ses connaissances musicales et liturgiques relatives à l'hymnodie syro-maronite et tissé des liens de confiance et de profonde estime avec ce chantre hors-pair. Ce dialogue prépare le travail de réflexion, d'analyse et de synthèse qu'il déploiera dans la phase postérieure à l'enquête.

Les questions qu'il adresse à son interlocuteur sont claires, précises et essentielles à la compréhension de la tradition qu'il est en train d'explorer. Ses suggestions explicatives sont la plupart du temps pertinentes, même s'il propose par moment des contractions hâtives, comme la qualification de « pirouette pour arriver à la strophe » l'usage consistant à chanter des *mazmùrê* avant les hymnes ou comme la dénomination « rubrique » qu'il confère aux paroles imprimées en rouge dans le texte (première parole du verset d'un psaume – ou d'un autre chant qui remplace le psaume – toujours imprimé en rouge). Il veille en tout cas tout le temps à mettre à l'aise son interlocuteur.

Il veut comprendre la structure formelle, mélodique modale et rythmique (poétique et musicale) de ce répertoire, à travers un travail assidu de contact direct avec la source. Toujours est-il qu'au gré de ses questions et de ses observations, il se montre comme un fin connaisseur des systèmes mélodique et rythmique de la tradition étudiée. Preuve en est cette remarque sibylline : « Ça, je trouve merveilleux, parce que […] vous avez le mi trois quart, que vous chantez absolument, toujours très net, n'est-ce pas ? Et c'est le fait [de ceux qui ont appris la musique européenne, qui] n'ont plus cette mémoire musicale » (D, 16:46). De cette manière, il atteste implicitement la pertinence de la description que fait dom Jean Parisot (Parisot, 1899, p. 21-24) du système mélodique de la musique liturgique syriaque maronite, considéré comme identique au système général levantin, tel que le modélise Miḫā'īl Maššāqa (1840-1899), en tant qu'incluant des intervalles de secondes à trois-quarts de ton, caractéristiques du genre zalzalien -combinant secondes moyennes (autour de 150 cents) et secondes majeures (autour de 200 cents)- (Abou Mrad, et Tawk, 2019). Cela l'amène au total à opposer deux catégories d'interprètes pour les hymnes syro-maronites : ceux, traditionalistes, représentés par MM, qui chantent les hymnes avec leur zalzalité caractéristique et ceux, occidentalistes, représentés implicitement par le père Paul Ashqar (ou Achkar), qui remplacent les structures zalzaliennes par des structures diatoniques.

Il reste enfin que le souhait qu'il exprime d'appréhender les procédures d'apprentissage (y inclus les méthodes d'enseignement) inhérentes à ce répertoire répond probablement aussi bien à sa soif personnelle d'apprendre qu'au désir de rédiger la partie relative à la transmission de son rapport post-enquête.

7.2. Le père Maroun Mrad

Il apparaît en filigrane de ce dialogue que ce moine de l'Ordre Antonin Maronite s'est mis à la disposition de cet ethnomusicologue suisse dans le but de pérenniser par l'enregistrement (devenu canonique) les hymnes syro-maronites selon la tradition dont il est le dépositaire, et ce, d'une part à l'attention des chantres maronites, des monastères et des paroisses, sur le plan local, et d'autre part à l'attention de toute personne souhaitant connaître et apprécier cette tradition, dans le monde. Il a de surcroit joué le jeu de l'enregistrement du dialogue afin de pouvoir livrer à cet ethnomusicologue et à d'autres chercheurs (susceptibles d'écouter cet enregistrement) des connaissances théoriques et contextuelles au sujet de l'entrecroisement des données musicales avec les données liturgiques et au sujet de la transmission de cette tradition.

En règle générale, il est coopératif (en fait, généreux) en répondant de bon gré aux questions de son interlocuteur, voire en développant avec passion certaines idées. Il fait même preuve d'humilité à plusieurs reprises en reconnaissant avoir mal enregistré un air (hymne) ou en requérant la possibilité de corriger des « erreurs » survenues dans l'enregistrement des hymnes. Plus rarement, il reste réservé en ne se soumettant pas aux indications du chercheur ou en ne répondant pas à certaines de ses questions ou en bâclant ses réponses. Par ailleurs, il fait montre de prudence (et de délicatesse) en abordant la question du rapport avec les traditions musicales des deux autres ordres maronites ou avec certaines pratiques musicales au sein de l'Ordre Antonin, lorsqu'il rapporte l'existence d'« airs défectueux » à des circonstances conjoncturelles ou en trouvant des circonstances atténuantes : des confrères qui ne savent pas commencer une hymne parce qu'elle leur rappelle trop une autre avec laquelle ils la confondent. En revanche, il ne se prive pas de développer un discours positif sur l'improvisation qu'il pratique (d'une manière experte) pour interpréter certaines hymnes ou pour musicaliser des textes qui ne sont pas pourvus de mélodies traditionnelles.

Il reste que la mémoire de ce chantre est considérable (et il ne se prive pas de le mentionner dans le dialogue), ce dont témoigne l'abondance des informations détaillées qu'il livre au sujet des hymnes. Quant à sa formation, il fait clairement la part entre la primauté de son expertise musicale traditionnelle (qu'il dénomme également « mémoire »), acquise au gré de son importante initiation réalisée auprès du vénérable père Emanuel Baabdati (digne représentant d'une chaîne plus que centenaire de transmission traditionnelle), et entre le statut secondaire qu'il accorde à la formation musicale européenne qu'il a reçue de Bertrand Robillard. Et son interlocuteur de souligner fort judicieusement cette capacité de discernement : « Mais ce qui est étonnant chez vous, me semble-t-il, n'est-ce pas, cette musique européenne, alors que vous l'avez apprise […], il y a quand même votre mémoire musicale qui est restée orientale ». Ainsi cette expertise musicale inhérente à la pratique se double-t-elle d'un

savoir théorique relatif à la modalité du corpus hymnique dont il est détenteur. Il est, en effet, en 1972 le premier connaisseur de cette tradition à traiter de la question de l'éthos ou contenu émotionnel des hymnes syro-maronites, qu'il rapporte avant tout à la structure mélodique modale de chaque hymne. Il attribue ainsi le sentiment de douleur que peuvent porter certaines hymnes de la semaine sainte à l'emploi du mode *Ḥijāz* et du mode *Ṣabā* et plus généralement à la présence dans l'échelle modale d'une seconde augmentée et au resserrement des intervalles qu'il exprime approximativement par le terme « mineur » (D, 01:25).

8. Conclusion

L'initiative du père Ivar Schmutz-Schwaller est inestimable car sans son travail effectué dans les années 70, nous n'aurions aujourd'hui pas de témoignage direct des grandes qualités vocales et musicales du père Maroun Mrad, ni surtout cet enregistrement de référence de la totalité du corpus hymnique syro-maronite qui « passe » ainsi aux générations suivantes pour l'apprentissage, l'étude, l'analyse et la transmission. Il reste que ce dialogue enregistré entre les deux acteurs concernés demeure un document précieux aussi bien du point de vue des informations complémentaires sur le corpus hymnique étudié que de celui de l'éclairage très humain apporté à cette enquête qui restera mémorable pour la connaissance et la préservation de cette tradition.

9. Références

ABOU MRAD, Nidaa et TAWK, Fady, 2019, « Religieux musicologues francophones de l'Orient », *Revue des Traditions Musicales* nº 13 « Musicologie francophone de l'Orient », Paris et Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 143-170.

AROM, Simha, 2007, *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, Textes réunis par Nathalie FERNANDO, Les presses de l'Université de Montréal, Montréal.

ASHQAR, Paul,1939, *Les mélodies Syro-maronites*, Jounieh (Liban).

HAGE, Louis, 1972, *Le chant syro-maronite*, Jounieh (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

CHÉDID, (père) Youssef, 2021, *L'hymnodie syriaque de l'église maronite selon la tradition de l'Ordre antonin maronite : Le leg du Père Maroun Mrad*, Paris et Hadath-Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

MAATOUK, Toufic, 2016, *Essai de modélisation sémiotique modale des hymnes syriaques de l'office maronite*, Hadat/Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine.

MAŠŠĀQA, Miḫā'īl, 1899 (1840), *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'a al-mūsīqiyya* [Épître à [l'émir Bašīr ii] Šihāb sur l'art musical, 1840-1899], édition et commentaires par Louis Ronzevalle, Beyrouth, Imprimerie des Pères jésuites.

MOUBARAC, Youakim, 1984, *Pentalogie antiochienne / domaine Maronite*, Tome III : *Livre d'heures et de mélodies*, recueil de textes établis, traduits et présentés par l'abbé Y. Moubarac, Beyrouth, Publication du Cénacle Libanais.

PARISOT, Dom Jean, 1899, « Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie », *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques*, t. IX, Paris, Imprimerie Nationale, Ernest Leroux.

TRENTESAUX MOCHIZUKI, Violaine, 2020, « Ivar Schmutz-Schwaller, son travail et les raisons pour lesquelles il a enregistré Maroun Mrad », *Revue des Traditions Musicales* nº 14 « Religieux musicologues francophones de l'Orient », Paris et Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 89-106.

10. Documentation sonore et électronique

MRAD, père Maroun, *Hymnes syro-maronites* enregistrées en 1972 par le père Ivar Schmutz-Schwaller, http://www.forwardmusic.net/fmm_-_ua_-_hymnes_syro-maronites_1.html.

SCHMUTZ-SCHWALLER, Ivar et MRAD, Maroun, 1972, *Commentaires*, enregistrements accessibles aux liens suivants : https://youtu.be/y2ROHwBsXa8 (fichier C) et https://youtu.be/GhkCcZFgpuo (fichier D).

Prosopographie d'une moniale musicologue francophone du Levant : Sœur Thérèse-Berthe Antar

Nidaa ABOU MRAD* et Bouchra BÉCHÉALANY **

1. Introduction

Sœur Thérèse-Berthe Antar (1932-2016), moniale de la branche féminine de l'Ordre Antonin Maronite (OAM), fait partie de la première génération de musicologues universitaires au Liban et est la première femme de ce pays à avoir obtenu un doctorat en musicologie. Sa principale contribution musicologique est la publication d'un livre d'histoire de la musique du Levant (Antar, 1999) et d'une traduction critique en français (2001) du *Kitāb fī ma'rifat al-anġām wa-šarḥihā* (Livre de la connaissance des modes et de leur explication) de Šamsu d-Dīn al-Ṣayḍāwī al-Dimašqī (d.1506). Elle a en outre participé à la mise en place des cursus musicologiques à l'Université Antonine. Cet article présente les éléments d'une prosopographie relative au parcours de cette religieuse musicologue francophone, qui cherche à mieux comprendre comment une moniale maronite libanaise, initialement formée à la musique savante européenne, est devenue une fine experte des anciens traités arabes de théorie musicale et une divulgatrice francophone avisée de la théorie de la grammaire modale du Levant.

2. Biographie

Sœur Thérèse-Berthe Antar, moniale de l'Ordre (féminin) Antonin Maronite (OAM), nait à Rachmayya-Aley (Liban) en 1932.

* Professeur en musicologie, docteur en médecine, vice-recteur aux affaires académiques et à la recherche, doyen de la Faculté de musique et musicologie et directeur du Centre de recherche sur les traditions musicales (CRTM) à l'Université Antonine (Liban). nidaa.aboumrad@ua.edu.lb.

** Docteure en musicologie de l'Université Paris-Sorbonne, professeure associée à la Faculté de Pédagogie de l'Université Libanaise, membre associée du Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM), Université Antonine (Liban). bouchra.bechealany@ul.edu.lb.

2.1. Cheminement religieux

Thérèse-Berthe Antar est appelée au postulat de l'OAM féminin le 17 août 1949.

Elle prononce ses vœux temporaires le 14 septembre 1951, puis ses vœux perpétuels le 14 septembre 1956 au couvent Saint Doumit-Roumieh.

Dans le cadre de ses responsabilités scolaires et monastiques, elle est nommée responsable à l'École Notre Dame – Aïn Saadé (1954-1955), puis au Collège Notre Dame – Hazmieh (1955-1960), avant de rejoindre l'École Notre Dame des Dons – Dekwaneh (1960-1962 ; 1971-1974 ; 1983-1989) où elle est nommée Mère Supérieure.

Un voyage important marque sa vie musicale quand on lui confie la direction d'une chorale en l'église Saint Maroun au couvent des Sœurs Antonines à Cleveland-Ohio aux Etats-Unis (1962-1967).

De retour au Liban, elle est nommée Supérieure de la maison à Aïtanite-Békaa (1967-1971), à la Fondation Assaad Abboud.

Son premier séjour au foyer des Sœurs Antonines – Achrafieh (1974-1976 ; 1979-83 ; 1995-2016) précède son séjour à Paris (1976-1979) qui constitue un tournant marquant dans sa vie.

De retour au Liban, elle est nommée économe générale (1989-1995) au couvent Notre Dame des Grâces-Sœurs Antonines.

Elle célèbre son jubilé d'or le 14 septembre 2002 au couvent Saint Doumit-Roumieh.

Elle décède le 27 juillet 2016.

2.2. Études universitaires

Thérèse-Berthe Antar met à profit son séjour états-unien (1962-1967) pour commencer des études musicologiques. Elle obtient son Bachelor of Arts à l'Université de Cleveland-Ohio aux Etats-Unis (1967).

Elle enchaîne ensuite sur une licence d'enseignement en Histoire à l'Université Libanaise (1969-1971).

Elle complète ses études universitaires à Paris par un diplôme d'études approfondies en musicologie de l'Université Paris-Sorbonne (1977), suivi d'un doctorat de troisième cycle en musicologie à la même université, thèse préparée sous la direction d'Edith Weber et soutenue en 1979, pour devenir ainsi la première femme musicologue libanaise qui obtînt ce diplôme :

ANTAR, Thérèse-Berthe, 1979, *Mouhammad Chams Al-din al-Saydawi al-Dimachkī, Kitab fi ma'rifat al-angham wa charhha (Livre de la connaissance des tons et leur* explication), thèse de 3e cycle en musicologie de l'Université Paris-Sorbonne, sous la direction d'Edith Weber, 322 p.

2.3. Enseignement musical et musicologique

Au Conservatoire national supérieur de musique de Beyrouth, en 1975, puis de 1980 à 2011, sœur Antar est chargée de l'enseignement du solfège et de l'histoire de la musique.

En 2001-2002, au moment où l'Ordre Antonin Maronite décide de mettre en place un enseignement universitaire en musique et musicologie à l'Institut Supérieur de Musique (ISM) de l'Université Antonine (UA), le Père Fady Tawk[1] confie l'enseignement de l'histoire de la musique à sœur Antar[2]. En 2005, Nidaa Abou Mrad la

[1] Au moment de sa fondation en 1996, l'Université Antonine est dotée d'un Institut Supérieur de Musique que dirige le Père Joseph Waked, OAM, qui avait antécédemment fondé l'École de musique antonine en 1982. Le démarrage de l'enseignement musical et musicologique à l'ISM ne sera effectif qu'en 2001-2002. En 2014, l'ISM devient Faculté de musique et musicologie.

[2] Témoignage du Père Fady Tawk, OAM (compositeur, directeur de l'ISM, de 1999 à 2005, directeur de l'École de Musique Antonine (EMA), de 1999 à 2005 et de 2017 à ce jour) : « J'ai rencontré Sœur Berthe Antar en 1994, puis nous avons pu collaborer de 1999 à 2002, suite à la fondation de l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine. Nous avons ainsi mis en place le premier programme de licence d'une manière collaborative avec Nidaa Abou Mrad et Sœur Berthe. Elle a dispensé les cours d'histoire de la musique et d'analyse à la première cohorte d'étudiants de l'ISM. Elle nous a beaucoup enrichis par sa présence ; elle avait beaucoup d'idées ; elle avait comme ambition de faire progresser le travail à l'Institut, surtout à un niveau universitaire, inspirée par ses travaux de recherche doctorale réalisés en Sorbonne. Elle a pu ainsi enrichir notre jeune équipe de ses idées fort pertinentes. Quant à ses étudiants, et malgré sa sévérité apparente, ils percevaient toujours son

confirme dans cette charge[3]. Elle demeure membre du conseil de l'ISM jusqu'en 2013. Ses étudiants gardent un fort souvenir de sa bienveillance et de sa compétence en tant qu'enseignante[4].

En 2005-2006, sœur Antar est en charge d'enseignements musicologiques au département de musique et musicologie de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université Notre Dame (Louayzé, Liban).

3. Publications

Les publications de sœur Antar consistent en deux ouvrages musicologiques, en une méthode d'éducation musicale et en une livre dédié à la culture et l'appréciation musicales.

3.1. Éducation musicale

Le bureau pédagogique de l'OAM charge sœur Antar de l'élaboration d'une méthode d'éducation musicale destinée à l'enseignement scolaire au cycle primaire, manuel scolaire qu'il publie en 1997. En outre, le Centre de recherche et de développement pédagogique (organisme public au Liban, en charge de l'élaboration des programmes éducatifs et de méthodes éducatives) lui confie la tâche de rédiger un livre sur l'appréciation musicale qu'il publie dans les années 1990.

3.2. Publications musicologiques

Les publications musicologiques de sœur Berthe Antar sont issues de sa thèse de doctorat, s'agissant de deux ouvrages :

(1) ANTAR, Thérèse-Berthe, 1999, *Héritage de la musique orientale. Du 1er au XVIIe siècle*, Beyrouth, Dār al Ibdā', 213 p.
(2) ANTAR, Thérèse-Berthe (traduction et commentaire), 2001, *Mouhammad Chams Al-din al-Saydawi al-Dimachkī, Kitab fi ma'rifat al-angham wa*

approche maternelle bienveillante, à travers son soutien sans faille et ses encouragements » (communication personnelle, 7 octobre 2016).

[3] Témoignage de Nidaa Abou Mrad (4 octobre 2016) : « Sœur Berthe donnait sans compter aussi bien dans son enseignement que dans sa participation à la gouvernance académique de l'ISM. Sa présence bienfaisante permettait de surmonter les problèmes et de créer des synergies créatives. Elle était là pour donner confiance. Elle faisait figure d'ange gardien ».

[4] Témoignage du Père Toufic Maatouk, OAM (chef d'orchestre, docteur en musicologie, chef du département de musique savante européenne à la Faculté de musique et musique de l'UA de 2005 à ce jour, directeur de l'EMA de 2005 à 2017) : J'ai eu une double expérience avec Sœur Berthe Antar. Je l'ai connue en tant qu'étudiant au Conservatoire National Supérieur de Musique et à l'Institut Supérieur de Musique de l'UA. Au cours de cette période, j'ai découvert un Guide qui nous orientait et nous indiquait le meilleur parcours pour mieux avancer et garder un bon niveau académique. Il ne lui suffisait pas de donner son cours ; étant enseignante et religieuse, elle avait le souci d'être toujours présente auprès des étudiants. Quand elle était là, on sentait régulièrement la présence d'une mère. Elle savait dire non quand il le fallait. Six ans plus tard, je l'ai connue en tant que collègue quand je suis devenu enseignant et membre du Conseil de l'Institut Supérieur de Musique. Elle était toujours la même, œuvrant en permanence pour le bien de l'étudiant et cherchant à lui offrir le meilleur. Au sein du Conseil de l'ISM, elle enrichissait toujours les discussions avec ses idées productives. En somme, Sœur Berthe Antar était mère et enseignante à l'image de l'Église (communication personnelle, 11 octobre 2016).

charhiha (Livre de la connaissance des tons et leur explication). Un traité arabe du XV^e^ siècle, Beyrouth, Presse Chémaly & Chémaly, 208 p.

Le premier ouvrage se compose de quatre chapitres. Les trois premiers consistent en un résumé de l'histoire de la musique de la région du Mašriq (qui a dû figurer en première partie de la thèse) :

(1) La musique aux premiers siècles de l'ère chrétienne
(2) La musique au temps des Califes
(3) La musique sous le règne des dynasties [fatimides, zenkides, ayyoubides, mameloukes]

Quant au quatrième chapitre, il consiste en des considérations sur le traité de Sayḍāwī et la traduction de courts extraits de la deuxième partie de ce traité.

Le deuxième ouvrage consiste en la traduction critique proprement dite du traité *Kitāb fī ma'rifat al-anġām wa-šarḥihā*, écrit par Šamsu d-Dīn al-Ṣayḍāwī al-Dimašqī, théoricien levantin du XV^e^ siècle, né à Sayda/Sidon (ville du littoral du Liban actuel) et mort à Damas en 1505 (Antar, 1999, p. 115).

4. Analyse d'un profil musicologique inédit

Partant d'une présentation contextualisée de l'objet d'étude des deux ouvrages musicologiques de sœur Thérèse-Berthe Antar, l'enquête qui suit cherche à mieux comprendre la démarche musicologique inédite de cette moniale libanaise.

4.1. Un traité levantin de grammaire modale

Šamsu d-Dīn a-ṣ-Sayḍāwī al-Dimašqī appartient au courant dit des théoriciens arabophones *praticiens et herméneutes* (Abou Mrad et Didi, 2013), autrement dit des théoriciens arabes de la grammaire modale (Abou Mrad, 2016). Aussi ce courant se démarque-t-il de l'école dite systématiste (initiée au XIII^e^ siècle par Ṣafiy u-d-Dīn al-Urmawī) et de son approche des modes mélodiques qui est centrée sur l'acception scalaire de la modalité. Loin de se préoccuper de la quantification des intervalles mélodiques et de la structuration acoustique/*phonétique* des échelles modales, les écrits relevant de cette école alternative ont pour double caractéristique de présenter les modes par leurs formules-types, chaque formule étant indiquée par l'énoncé d'une suite temporelle de degrés (dotés parfois d'une indication de pondération temporelle), et d'intégrer ces modes dans une arborescence tétradique[5] faisant dériver les modes les uns des autres. Le propre de cette école est en somme de proposer une approche grammaticale (transformationnelle/générative avant la lettre) du système modal.

[5] L'aspect tétradique ou quaternaire de ces arborescences donne prise à des corrélations cosmologiques avec les quatre éléments empédocléens et les quatre humeurs galéno-hippocratiques (les quatre modes fondamentaux) et transitivement avec les signes du Zodiaque et les heures du jour et de la nuit (les douze modes principaux).

Le traité de Sayḍāwī, *Kitāb fī ma'rifat al-anġām wa-šarḥihā* (ms. B.N. 2480), est en fait l'un des premiers écrits marquants d'une lignée de traités levantins de grammaire modale[6], aux côtés d'une lignée égyptienne[7] et d'une autre persane[8]. S'il présente les formules et les arborescences modales, comme le font les traités postérieurs, il se distingue néanmoins de ceux-ci par sa composition versifiée et surtout par la proposition d'un système de notation musicale diastématique, inédit et original[9], qui comporte une (sorte de) portée à sept lignes colorées, chaque ligne, de même que chaque couleur, étant affectée à un degré (portant un nom numérique ordinal en langue persane) de l'échelle, les mouvements mélodiques d'un degré à l'autre étant indiqués par des mots et des signes particuliers à base de chiffres et de lettres, que sœur Antar dénomme « neumes » (Antar, 2001, p. 29).

Jusqu'en 1979, les traités arabophones privilégiant les approches mélométriques (Abou Mrad, 2016, ch. 5) ou quantitatives (à base de rapports de longueurs de cordes vibrantes) des intervalles mélodiques constitutifs des échelles mélodiques ont prioritairement fait l'objet de traductions critiques publiées en français (notamment dans la *Musique arabe* du baron Rodolphe d'Erlanger) : Fārābī, Avicenne, Urmawī, Lāḏiqī[10]. Toujours est-il vrai que dès le XVII^e^ siècle le père Marin Mersenne, de conserve avec Nicolas Fabri de Peiresc, s'intéresse de près au traité de Sayḍāwī[11], qu'au XIX^e^ siècle Guillaume André Villoteau (1823) publie (au sein de son article de la

---

[6] Au XIV^e^ s. cette lignée comprend le traité anonyme *Kitāb al-mīzān fī 'ilm al-adwār wal-awzān* (Précis de science des cycles et des rythmes), attribué à Ṣafiy a-d-Dīn al-Ḥillī (1279-1349), *Urjūzat al-anġām* (Poème des modes), également dénommé *Jawāhir an-niẓām fī ma'rifat al-anġām* (Joyaux du système de la connaissance des modes), écrit en 1328-1329 par Badr a-d-Dīn al-Irbīlī (1287-1328), et *Kitāb 'ilm al-mūsīqā* (Livre de la science de la musique) de 'Abd-Allāh al-Mārdānī (-1406) (Didi, 2015). Au XV^e^ siècle, aux côtés du traité de Sayḍāwī, il faut signaler *Kitāb rawḍat al-mustahām fī 'ilm al-anġām* (Livre du jardin de l'amoureux de la science des modes) d'Ibn al-Mibrad (1436-1503). Outre *Kitāb fī ma'rifat al-anġām wa-šarḥihā*, les grands traités de grammaire modale datent du XVI^e^ et du XVII^e^ siècles, avec *Al-kaššāf fī 'ilm al-mūsīqā* (Le révélateur de la science de la musique) de Muẓaffar al-Ḥiṣnī (début du XVI^e^ s.), l'*Urjūza fī-al-anġām* (Poème sur les modes) du Mullah Jihān a-s-Samarqandī (fin du XVI^e^ s.), le traité anonyme *Aš-šajara ḏāt al-akmām al-ḥāwiya li-'uṣūl al-anġām* (L'arbre aux calices renfermant les principes des modes, début du XVII^e^ s.) et le traité *Anonyme 32, Risālah fī 'ilm al-mūsīqā* (Épître sur la science de la musique, fin du XVII^e^ s.-début du XVIII^e^ s.). Tous ces traités ont été traduits et étudiés dans la thèse d'Amer Didi (2015). Le dernier traité de cette lignée n'est autre qu'a-r-Risāla a-š-šihābiyya fī ṣ-ṣinā'a al-mūsīqiyya (L'épître dédiée à l'émir Šihāb sur l'art de la musique) de Mīḫā'īl Maššāqa (1800-1888).

[7] Le traité d'Ibn Kurr (1282-1357), musicographe cairote de l'époque mamelouke, est représentatif de cette lignée particulière (Wright, 2014).

[8] Celle-ci débute avec Ebn-e Maḥmūd Nišābūrī, dans *Resāle-ye mūsīqī* (épître sur la musique) (During, 2010, p. 158).

[9] Cette méthode est proche de celle de la notation dasiane ou dasienne, employée dans des traités théoriques musicaux latins du IX^e^ siècle, comme le traité *Musica enchiriadis*.

[10] Les éditions critiques en arabe concernent également prioritairement le courant théorique mélométrique.

[11] Voir la correspondance de Mersenne, 1932-1988, p. 107, 113, 134, 155, 158, de même que Antar, 2001, p. 15 ; Ghrab, 2021. Plus généralement, « le traité d'Aṣ-Ṣaydāwī a soulevé l'intérêt des musicographes et des musicologues européens et arabes dès le XVIIe siècle. Le traité d'Aṣ-Ṣaydāwī est étudié par Marin Mersenne (1634), D'Herbelot (1625-1695), au XVIIIe siècle par J.-J. Rousseau dans l'Encyclopédie de Denis Diderot, au XXe siècle par Jules Rouanet, Farmer et par Aḥmad Taymūr en 1963 qui publie pour la première fois le texte original du manuscrit. Le manuscrit fut également étudié par Amnon Shiloah et Annie Berthier et 'Abd-Al-Ḥamīd Al-'Alūjī et a fait l'objet de la thèse de Berthe 'Antar en 1979 qui consiste dans une traduction française, une explicitation de l'identité de l'auteur, ainsi qu'une notation musicale des mélodies types, Bašīr 'Odaymī (1994), Anas Ġrāb (2002) et l'auteur de ces lignes (2006) » (Didi, 2015, p. 11).

Description de l'Égypte) une traduction française d'extraits du traité anonyme de *L'arbre aux calices*, l'un des écrits marquants de l'école des théoriciens herméneutes arabophones, tandis que le père Louis Ronzevalle publie en 1913 une traduction critique du traité de Maššāqa, et qu'Amnon Shiloah publie en 1972 le traité d'al-Kātib, qui fait office de précurseur de la lignée des grammairiens modaux (Abou Mrad, 2016, p. 204). Cependant, seuls les traités relevant de la tendance mélométrique sont généralement pris en considération dans la littérature musicologique du XX^e^ siècle, en sorte que la démarche originale de sœur Antar s'inscrit en porte-à-faux par rapport à la doxa de son époque.

4.2. Une affinité territoriale

Or, qu'est-ce qui a bien pu inciter une religieuse maronite libanaise, initialement formée à la musique classique européenne, à vouer des années de sa vie à l'étude d'un manuscrit dédié au système modal levantin du XV^e^ siècle, qui est difficile d'approche et qui ne se raccorde pas à la lignée des traités théoriques musicaux arabes usuels ?

Le premier facteur de ce choix semble être (a priori) celui que Thérèse Berthe Antar annonce d'entrée de jeu en tête du chapitre I (Description codicologique du manuscrit) de la traduction critique :

> *On trouve la description du ms. 2480 dans la correspondance de Mersenne et Peiresc. Ces deux commentateurs, malgré tous leurs efforts pour en traduire et comprendre le contenu, n'ont jamais pu y parvenir. C'est cet échec qui a suscité notre curiosité intellectuelle et nous a incité à dévoiler ce secret.*

Certes, un tel argument semble être suffisant pour amener Édith Weber (1926-2018) –directrice de recherche de notre moniale et spécialiste de la période musicale s'étendant de Ṣayḍāwī à Mersenne– à inciter sa doctorante à étudier ce manuscrit. Cette incitation semble avoir été amplifiée par une motivation plus personnelle. Il s'agit en l'occurrence de l'existence d'une affinité identitaire nationale, dans la mesure où sœur Berthe Antar souligne à plusieurs reprises l'enracinement territorial de Sayḍāwī « provenant de la ville de Sayda, ville du Liban actuel » (Antar, 1999, p. 112, 117, 2001, p. 26). De même souligne-t-elle son statut d'imam de cette ville du sud du littoral libanais, en plus de celui de maître de l'art et de la théorie musicaux au Levant. Il est en effet possible d'imaginer qu'en passant en revue la liste des manuscrits théoriques musicaux arabes inédits, l'attention de cette doctorante libanaise ait été retenue par le traité de l'un des deux seuls théoriciens de la musique susceptibles d'être rattachés à son propre pays. Le traité (également de grammaire modale levantine) de Miḫā'īl Maššāqa (1840-1899), musicologue libanais d'origine grecque, ayant été publié par le père Louis Ronzevalle sous forme d'une édition critique en arabe (1899) et d'une traduction critique en français (1913), il restait donc l'œuvre du fils de Sayda à mettre en exergue.

4.3. Une vision grammaticale musicale intégrative

Mais, loin de tout nationalisme frileux, cet ancrage résolument levantin est synergique de la vision intégrative que notre moniale propose de l'histoire de la musique en cette région (tellement ancienne) du monde (Antar, 1999, ch. I-IV).

Cette démarche s'inscrit d'abord en porte-à-faux par rapport aux écrits des musicologues orientalistes et arabisants (francophones et anglophones) du XXe siècle et à ceux des (rares) musicologues issus des pays arabes (jusqu'aux années 1970), qui centrent leurs propos sur la notion problématique de « musique arabe », que consacrent l'œuvre éponyme du baron Rodolphe d'Erlanger et le congrès du même nom tenu au Caire en 1932, à l'initiative du même baron. Cette qualification simplificatrice est par la suite rapportée à la musique citadine du Mašriq, en excluant les traditions musicales monodiques modales non-arabophones d'Asie occidentale (de langues persane, turque, arménienne, kurde, etc.) et en en marginalisant le volet maghrébin (à la faveur de l'égyptocentrisme du XXe siècle[12]), alors que ces traditions emploient (à peu de choses près) le même système modal de base que la musique d'art arabophone du Mašriq. Cette « musique arabe » est également souvent associée à l'islam, avec notamment cet usage musicalement historicisé (voir Farmer, 1929) mais scientifiquement (voire éthiquement) récusable de la notion de *jāhiliyya* (obscurantisme) pour caractériser la période antéislamique, alors que les traditions musicales chrétiennes et judaïques de l'Est méditerranéen emploient un système modal qui a fortement influencé la tradition musicale artistique séculaire arabophone du Mašriq (de même que les traditions musicales islamiques arabophones), tandis que – notamment à l'époque de la *Nahḍa* ou renaissance arabe (1798-1939)– de célèbres représentants de cette tradition séculaire sont chrétiens ou juifs. À cette notion problématique par son ethnocentrisme sœur Berthe Antar préfère substituer la notion plus élastique -au risque d'être trop large, car pouvant s'étendre jusqu'en Asie orientale- de « musique orientale » pour caractériser les pratiques traditionnelles musicales du Levant, de l'antiquité jusqu'à l'époque de Sayḍāwī et en couvrant aussi bien les traditions musicales religieuses judaïques, chrétiennes et islamique que les traditions musicales séculaires.

Aussi rompt-elle également avec cette vision initiée par dom Jules Jeannin (1912), qui tend à vouloir séparer la modalité des musiques liturgiques chrétiennes monodiques de celle des monodies arabophones, notamment, en ne reconnaissant pas le caractère authentiquement structurant des intervalles de seconde neutre et de tierce neutre pour les modes des monodies chrétiennes. Ainsi dom Jeannin considère-t-il l'emploi de tels intervalles par les musiques liturgiques syriaques comme la conséquence d'une influence tardive exercée par la « musique arabe » sur une musique ecclésiastique chrétienne dont la modalité ne saurait être que strictement diatonique, à l'image (quasi-épinalienne) de celle d'un chant grégorien au diatonisme supposément consubstantiel, que la congrégation bénédictine solesmienne de ce moine musicologue œuvrait alors à restaurer (Billiet, 2011), en fait à *réinventer* (Abou Mrad, 2019, p. 154). Or, c'est avec plus de doigté que le père Louis Hage (1999) propose d'isoler méthodologiquement la modalité du chant syro-maronite de celle des autres musiques du Levant (hormis d'autres traditions syriaques et quelques chants traditionnels populaires levantins), tout en en soulignant à bon escient la parenté de la modalité maronite avec celle de type « archaïque » (à cordes-mères) se

[12] Alors que paradoxalement le baron d'Erlanger s'est intéressé (dans son investigation de la « musique arabe ») prioritairement aux traditions musicales artistiques du Maghreb.

trouvant à l'origine du chant grégorien, selon la théorie de la modalité élaborée par dom Jean Claire (1975). En outre, il emploie la notion (consensuelle/diplomatique) de « système compatible » pour caractériser les échelles mélodiques du chant syro-maronite, les mêmes chants qui sont interprétés avec des secondes moyennes dans certains contextes étant interprétés dans d'autres situations en substituant à ces intervalles ceux de seconde majeure et de seconde mineure, ce qui est observable dans de nombreuses pratiques musicales liturgiques dès la deuxième moitié du XX^e^ siècle. Cependant, les contextes propices à une interprétation diatonique de monodies dont les échelles comportent des secondes moyennes sont précisément ceux où l'harmonisation de ces monodies contraint les échelles de celles-ci au diatonisme. Il ne s'agit donc pas dans ce cas de figure d'une variation allophonique mélodique de « degrés mobiles » qui serait traditionnellement légitimée dans l'interprétation des hauteurs mélodiques de celles-ci, mais d'une mutation systémique phonologique mélodique qui se trouve être conséquente à une acculturation exogène.

Loin de consentir à une telle ségrégation, sœur Thérèse-Berthe Antar se rapproche dans sa démarche de celle d'un autre bénédictin, dom Jean Parisot. Dans l'introduction de son *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie* (Parisot, 1899), cet auteur émet une hypothèse forte sur l'existence d'un système mélodique ancien qui serait commun aux traditions musicales du Levant, y inclus aussi bien les chants liturgiques chrétiens que les chants arabophones, et ce, en transcendant résolument le carcan diatonique entachant le discours de son confrère Jeannin (Abou Mrad, 2019, p. 155). En outre, dom Parisot transcrit les mélodies syriaques maronites en employant des signes indiquant un abaissement d'un quart de ton pour le *mi* et le *si*. Dans sa transcription des mélodies-type du *Kitāb fī ma'rifat al-anġām wa-šarḥihā*, sœur Antar opte également pour l'identification du degré *sīkāh* à un *mi* abaissé d'un quart de ton et du degré *heftkāh* à un *si* abaissé d'un quart de ton (Antar, 2001, p. 30), et ce, alors même que Sayḍāwī ne fournit pas d'indications explicites à cet égard. Elle le fait en recourant à une extrapolation à ces hauteurs des indications fournies à cet égard par d'autres traités antécédents (Fārābī) ou postérieurs (Maššāqa, 1840-1899 ; Antar, 2001, p. 52), et ce, implicitement en vertu du principe de stabilité des structures scalaires mélodiques traditionnelles.

5. Conclusion

C'est en 1963 qu'Aḥmad Taymūr publie pour la première fois en arabe le texte original du manuscrit de Ṣayḍāwī. Depuis 1979 et la traduction critique française qu'en réalise sœur Thérèse-Berthe Antar, trois autres chercheurs ont étudié ce traité, s'agissant de Béchir Odeimi (1994), Anas Ghrab (2002) et Amer Didi (2006 et 2015). D'autres éclairages pertinents ont ainsi été apportés à ce texte riche et original à plus d'un titre. Cependant, la lecture publiée par sœur Antar, avec son apparat critique et sa contextualisation historique, demeure la référence originaire pour la découverte de l'école des grammairiens levantins de la modalité musicale.

En somme, une moniale musicologue libanaise du XX^e^ siècle décrypte et divulgue en français le traité d'un imam et maître musicien sidonien du XV^e^ siècle qui y livre par ses vers arabes et sa notation musicale diastématique inédite une part des secrets

de la grammaire musicale de la langue modale du Levant. Au préalable et dans les premiers chapitres de son premier livre, cette moniale propose une histoire convergente de cette langue, où l'œuvre musicale de saint Ephrem de Nisibe survit non seulement dans le Thesaurus des hymnes toujours vivantes des traditions musicales liturgiques du Levant, mais également dans le plain-chant latin et tout particulièrement dans les mélodies-type de l'art consommé de l'imam de Sidon. C'est ainsi que prend tout son sens l'intitulé combiné du diptyque antarien : « Héritage de la musique orientale : le livre de la connaissance des tons et leur explication ». Notre moniale affirme ainsi que le trésor musical du Levant réside dans cette grammaire modale formulaire pérégrine qui passe les frontières pour ensemencer le monde.

Références

ABOU MRAD, Nidaa et DIDI, Amer, 2013, « *Le révélateur musicologique* d'al-Ḥiṣnī : un précis de grammaire modale transformationnelle du xvi^e^ siècle », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, nº 7 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, 2013, p. 29-50 (https://hal-confremo.archives-ouvertes.fr/hal-01231043/).

ABOU MRAD, Nidaa et TAWK, Fady, 2019, « Religieux musicologues francophones de l'Orient », *Revue des Traditions Musicales* nº 13 « Musicologie francophone de l'Orient », Paris et Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 143-170.

ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale. Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadat/Baabda, Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

ANTAR, Thérèse-Berthe (traduction et commentaire), 2001, *Mouhammad Chams Al-din al-Saydawi al-Dimachkī, Kitab fi ma'rifat al-angham wa charhiha (Livre de la connaissance des tons et leur explication). Un traité arabe du XV^e^ siècle*, Beyrouth, Presse Chémaly & Chémaly, 208 p.

ANTAR, Thérèse-Berthe, 1979, *Mouhammad Chams Al-din al-Saydawi al-Dimachkī, Kitab fi ma'rifat al-angham wa charhiha (Livre de la connaissance des tons et leur* explication), thèse de 3^e^ cycle en musicologie de l'Université Paris-Sorbonne, sous la direction d'Edith Weber, 322 p.

ANTAR, Thérèse-Berthe, 1997, *Mon deuxième livre de musique*, publications du bureau pédagogique des Sœurs Antonines.

ANTAR, Thérèse-Berthe, 1997, *Mon premier livre de musique*, publications du bureau pédagogique des Sœurs Antonines.

ANTAR, Thérèse-Berthe, 1999, *Héritage de la musique orientale. Du I^e^ au XVII^e^ siècle*, Beyrouth, Dār al Ibdā', 213 p.

ANTAR, Thérèse-Berthe, *La culture musicale – l'appréciation musicale*, Beyrouth, publications du CRDP-Liban.

BÉCHÉALANY, Bouchra, 2016 (n.p.), « Rencontre avec Sr Thérèse-Berthe Antar », le 5 juillet 2016 (trois semaines avant son décès).

BILLIET, Frédéric, 2011, « Le chant des moines de Solesmes : Un siècle d'enregistrements », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, nº 5 (2011), « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) », Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 27-40.

CLAIRE, Jean, 1975, « Les Répertoires liturgiques latins avant l´octoéchos. I. L´office férial romano-franc », *Études grégoriennes* 15 (1975), p. 5-192.

DIDI, Amer, 2006, *Contextualisation modale des mélodies types figurant dans le traité Kitāb Fī-Ma'rifat Al-Anġām Wa-Šarḥihā de Šams Ad-Dīn Aṣ-Ṣaydāwī (d. 1506)*, mémoire de DEA en musique et musicologie, sous la direction de Nidaa Abou Mrad, Université Antonine, Baabda (Liban).

DIDI, Amer, 2015, « Système modal arabe levantin du XIV[e] au XVIII[e] siècle (Étude historique, systémique et sémiotique, éditions critiques et traductions des manuscrits) », thèse de doctorat (n. p.), Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

DURING, Jean, 2010, *Musiques d'Iran. La tradition en question*, Paris, Geuthner.

ERLANGER, Rodolphe d', 1930-1959, *La musique arabe*, tomes I (1930), II (1932), III (1935), IV (1939), V (1949) et VI (1959), Paris, Geuthner.

FARMER, Henry George, 1929 (R. 2001), *A History of Arabian Music to the XIII[th] Century*, Londres, Luzac, réédité à New Delhi par Goodword Books.

GHRAB, Anas, 2002, « Kitāb al-ʾinʿām fī maʿrifat al-ʾanghām : Livre de la générosité dans la connaissance des modes », mémoire de DEA sous la direction de Gérard Le Vot, Université Lyon 2.

GHRAB, Anas, 2021, « La musicologie francophone à la découverte des textes arabes sur la musique », communication au séminaire Épistémuse « La musicologie francophone et la circulation des savoirs dans un contexte multiculturel : interpénétration et résilience ».

HAGE, Louis, 1999, « La modalité du chant syro-maronite », *Études grégoriennes XXVII* (1999), p. 143-163.

JEANNIN, dom Jules, 1912, « Le chant liturgique syrien », *Journal asiatique*, X/20, XI/2 (1913), p. 65-137, 389-448, Paris.

MAŠŠĀQA, Miḫā'īl, 1899 (1840), *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'a al-mūsīqiyya* [Épître à [l'émir Bašīr II] Šihāb sur l'art musical, 1840-1899], édition et commentaires par Louis Ronzevalle, Beyrouth, Imprimerie des Pères jésuites.

MERSENNE, Père Marin, *Religieux Minime*, 1932-1988, *Correspondance*, publiée par Mme Paul Tannery, éditée et annotée par Cornélis de Waard, avec la collaboration de René Pintard, Paris, P.U.F. et CNRS.

ODEIMI, Béchir, 1994, "Maḵhṭūṭ 'arabiy fī tadwīn al-mūsīqā", *Al-Ḥayāt Al-Mūsīqiyya*, no 5, ministère de la culture, Damas.

PARISOT, dom Jean, 1899, *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie*, Paris, E. Leroux.

RONZEVALLE, Louis, 1913, *Un traité de musique arabe moderne* [de Miḫā'īl MAŠŠĀQA], préface, traduction française, texte et notes par le P. L. Ronzevalle, *Mélanges* de la Faculté Orientale, S. J. 6/1913, p. 1-120d.

SHILOAH, Amnon, 1972, *Al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn ʿAlī al-Kātib, La Perfection des connaissances musicales*, Paris, Geuthner.

TAYMŪR, Aḥmad, 1963, *Al-Mūsīqā Wal-Ġinā' 'Ind Al-'Arab*, Le Caire, Lajnat Našr Al-Mu'allafāt At-Taymūriyya.

VILLOTEAU, Guillaume A., 1823, « Description des instruments de musique des orientaux », *Description de l'Égypte* (publié par C.L.F. Panckoucke), Paris, Imprimerie de C.L.F. Panckoucke, Tome XIII, p. 221-560.

WRIGHT, Owen, 2014, *Music Theory in Mamluk Cairo. The* ġāyat al-maṭlūb fī 'ilm al-adwār wa-'l-ḍurūb *by Ibn Kurr*, London, (SOAS musicology Series) Ashgate Publishing Company.

Résumés

Daniel-Odon Hurel. ***Dom Jules Jeannin et dom Jean Parisot et la promotion et la sauvegarde des patrimoines liturgiques et musicaux d'Orient : enquête autour de la correspondance (1890-1920)***

Cet article vise à faire le point sur les sources concernant la participation particulière de deux moines de la congrégation de Solesmes, dom Jules Jeannin et dom Jean Parisot, aux travaux sur la musique ecclésiastique syriaque du Levant. Or, ce double itinéraire s'inscrit dans une réalité monastique paradoxale : l'accroissement et la dynamique monastique de la congrégation de Solesmes parallèlement à un contexte politique français tendu (des décrets anti-congréganistes de 1880 à la loi de 1901). Sont évoqués successivement : les sources repérées (notamment les fonds proprement bénédictins), la biographie des deux religieux (à partir de leur correspondance), le contexte monastique de leurs parcours (abbayes de Marseille, de Ligugé, de Solesmes, de Silos, de Belloc, expulsions, exils forcés et notamment la crise de Solesmes, vers 1890-1893), enfin, les centres d'intérêts qu'ils développent (notamment en ce qui a trait aux rapports entre musiques d'orient et d'occident). Il s'agit du début d'une enquête sur l'histoire des moines bénédictins et de leur relation à l'Orient à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle, s'entrecroisant avec l'histoire intellectuelle de l'orientalisme, dans la réalité politico-religieuse de l'Orient de la même période.

Mots-clés : Orientalisme bénédictin – Musiques liturgiques du Levant – Musiques syriaques – Histoire des bénédictins – Religieux musicologues francophones.

Jean-François Goudesenne. ***Redécouverte d'un mouvement monastique bénédictin pour la promotion et la sauvegarde des patrimoines liturgiques et musicaux d'Orient : historique et profils d'une musicologie innovante (1860-1930)***

Une véritable école d'ethnologues, linguistes et musicologues est restée dans l'oubli depuis l'après-guerre en Europe, plus particulièrement en France, autour de deux moines bénédictins de Marseille, Solesmes et Ligugé, dom Parisot et dom Jeannin. Sont exposés dans cet article le contexte historique, avec le renouveau des études orientalistes promu par la papauté romaine, les données biographiques des parcours personnels et des voyages en Orient, qui leur ont permis de mettre en œuvre une véritable stratégie d'étude et de transcription mélodique des patrimoines des églises de langue syriaque et d'un ensemble de traditions musicales du Levant. Ce mouvement résulte de la conjonction de plusieurs circonstances, les fortes attentes des patriarches des églises orientales pour la conservation et la diffusion des chants liturgiques de leurs églises, un puissant mouvement intellectuel européen autour des langages musicaux et des esthétiques issus des civilisations antiques, aboutissant dans l'entre-deux guerres à l'apogée des cultures comparées.

Mots-clés : Musicologie comparée – Liturgies orientales – *Beit Gazo* – Bénédictins français – Langage et échelles – Musicologie francophone de l'Orient.

Amer Didi, ***Deux pères jésuites musicologues orientalistes : Xavier Maurice Collangettes et Louis Ronzevalle***

Cet article s'intéresse aux biobibliographies de deux pères jésuites musicologues orientalistes : Xavier Maurice Collangettes et Louis Ronzevalle ainsi qu'à leurs apports musicologiques. Collangettes fut physicien, acousticien et musicologue spécialiste de la musique arabe, il fut également l'un des premiers à réaliser des radiologies à la faculté française de médecine et de pharmacie de Beyrouth. Sa contribution au Congrès du Caire en 1932 est surtout marquée par son opposition au tempérament à 24 quarts de ton égaux. Quant à Ronzevalle, en plus de son profil musicologique (édition critique commentée du Traité de Mīḫā'īl Maššāqah) et ecclésiastique, il fut également lexicographe spécialiste des langues turque et grecque, mais aussi photographe. Bien que les ressources biographiques et bibliographiques soient rares (plutôt rarissimes), cet article aspire à fournir une étude prosopographique autant exhaustive que possible de ces deux figures. L'accent y est mis au passage sur le point de vue musicologique de ces deux auteurs dans leurs approches du champ musical arabe.

Mots-clés : Maurice Collangettes – Louis Ronzevalle – Congrès du Caire – *Maqām* – Musicologie orientaliste – Musicologie francophone de l'Orient – Religieux musicologues.

Toufic Maatouk. ***Vers une prosopographie du père Louis Hage (1938-2010), musicologue francophone du chant syro-maronite***

Tout en étant le premier auteur à proposer une étude musicologique exhaustive de la tradition du chant syro-maronite, le père Louis Hage (1938-2010) a œuvré également à bâtir des ponts inventifs et originaux entre la musicologie médiévale francophone et la musicologie orientaliste ou ethnomusicologique religieuse également francophone. Grâce à sa connaissance approfondie de la tradition syro-maronite et aux outillages musicologiques acquis en Sorbonne, doublés d'une connaissance sérieuse des travaux des bénédictins spécialistes du chant grégorien, Louis Hage a réussi à élaborer le premier discours systématique et historique digne de ce nom, permettant l'instauration d'une musicologie francophone du chant traditionnel liturgique de l'Église Maronite. Cette visée intégrative et globalisante reflète éloquemment son double profil de moine et de musicologue ayant consacré toute sa vie à l'étude de la tradition musicale orante de son Église et à la préservation contre vents et marées de ce legs plus que millénaire. Cet article propose l'ébauche d'une généalogie de l'œuvre de ce moine musicologue francophone, prenant en compte l'ensemble des déterminants historiques, culturels, académiques et religieux qui ont contribué à la constitution de cette importante figure musicologique libanaise et internationale francophone.

Mots-clés : Chant syro-maronite – père Louis Hage – Musicologie générale – Moine musicologue – Musicologie francophone de l'Orient.

Violaine Trentesaux Mochizuki. ***Ivar Schmutz-Schwaller, son travail et les raisons pour lesquelles il a enregistré Maroun Mrad***

Le père suisse Ivar Schmutz-Schwaller (1935-1999) a enregistré en 1972 au couvent Mar Chaaya (Liban) la totalité du répertoire des hymnes syro-maronites de la tradition antonine, interprétés par le père Maroun Mrad (1913-2008), à l'époque le chantre le plus réputé de cette tradition (10 bandes magnétiques de musique et 2 bandes de commentaires en français). Ces enregistrements qui servent à présent de référence font partie d'une collection de 164 bandes de chants de langues syriaque et arabe du Levant. Dans le sillage de Vatican II, Schmutz-Schwaller, prêtre, musicien, et compositeur fut envoyé en 1967 par son évêque au conservatoire de Cologne afin d'y étudier pour pouvoir contribuer à réformer la musique d'église. En quête des principes de composition de la mélodie il va ensuite étudier l'ethnomusicologie à l'université de la même ville. En 1971 le prêtre libanais Michael Breydy vint y demander qu'un ethnomusicologue aille au Liban et en Syrie enregistrer la tradition syriaque en voie de perdition. Ivar Schmutz-Schwaller releva le défi et fit d'une pierre deux coups : il a d'une part sauvegardé par l'enregistrement la tradition syriaque et les chants de Maroun Mrad, son représentant par excellence, et d'autre part résolu son problème en découvrant les principes de composition de la mélodie grâce aux interprétations de Maroun Mrad qu'il nomme son maître de composition.

Mots-clés : Hymnes syro-maronites – Musiques d'église – Ethnomusicologie du Levant – Chantre maronite antonin – Musicologie francophone de l'Orient.

Youssef Chédid. ***La rencontre de Mar Chaaya. Dialogue entre Ivar Schmutz-Schwaller et Maroun Mrad***

En 1972, le père Ivar Schmutz-Schwaller (1935-1999), ethnomusicologue suisse spécialiste de musiques ecclésiastiques, se rend au Levant pour enregistrer et analyser les chants syriaques. Ce qu'il retiendra de son séjour et de son enquête de terrain est la rencontre qu'il aura avec le père antonin Maroun Mrad (1913-2008), considéré comme le chantre de référence de la tradition hymnique syro-maronite. Au monastère Mar Chaaya (Mont-Liban), Ivar Schmutz-Schwaller enregistrera de la voix de Maroun Mrad plus de 160 chants qui représentent le corpus canonique de l'hymnodie traditionnelle syro-maronite. À l'issue des sessions d'enregistrement des chants, cette rencontre sera immortalisée par un enregistrement du dialogue que vont avoir ces deux prêtres musiciens autour du matériau musical enregistré. Cet article est centré sur la transcription de ces importants commentaires, dont il fournit une contextualisation, de même qu'une synthèse des informations recueillies, des observations sur le contenu et l'atmosphère des échanges et une proposition de caractérisation des deux acteurs et de leurs apports respectifs à la musicologie francophone du chant de l'Église maronite, à partir de l'analyse de ce dialogue.

Mots-clés : Prêtre musicologue – Chantre maronite antonin – Musicologie francophone de l'Orient – Hymes syro-maronites – Musique liturgique – Commentaires d'enregistrements par ses protagonistes.

Nidaa Abou Mrad et Bouchra Béchéalany. *Prosopographie d'une moniale musicologue francophone du Levant : Sœur Thérèse-Berthe Antar*

Sœur Thérèse-Berthe Antar (1932-2016), moniale antonine maronite libanaise, fait partie de la première génération de musicologues universitaires au Liban et est la première femme de ce pays à avoir obtenu un doctorat en musicologie. Sa principale contribution musicologique est la publication d'un livre d'histoire de la musique du Levant et d'une traduction critique en français du *Kitāb fī ma'rifat al-anġām wa-šarḥihā* (Livre de la connaissance des modes et de leur explication) de Šamsu d-Dīn al-Ṣayḍāwī al-Dimašqī (d.1506), théoricien levantin de la grammaire musicale modale. Cet article présente les éléments d'une prosopographie relative au parcours de cette religieuse musicologue francophone, qui cherche à mieux comprendre comment une moniale maronite libanaise, initialement formée à la musique savante européenne, est devenue une fine experte des anciens traités arabes de théorie musicale et une divulgatrice francophone avisée de la théorie de la grammaire modale du Levant.

Mots-clés : Moniale musicologue – Modes mélodiques du Levant – Grammaire modale – Prosopographie – Šamsu d-Dīn al-Ṣayḍāwī – Musicologie francophone de l'Orient.

Abstracts

Daniel-Odon Hurel. ***Dom Jules Jeannin and dom Jean Parisot and the promotion and safeguarding of the liturgical and musical heritages of the East: an investigation into correspondence (1890-1920)***

This article aims to take stock of the sources concerning the particular participation of two monks of the Solesmes congregation, dom Jules Jeannin and dom Jean Parisot, in the work on Syriac ecclesiastical music of the Levant. However, this double itinerary is part of a paradoxical monastic reality: the growth and monastic dynamics of the Solesmes congregation in parallel with a tense French political context (from the anti-congregant decrees of 1880 to the law of 1901). Are evoked successively: the sources identified (in particular the strictly Benedictine funds), the biography of the two religious (from their correspondence), the monastic context of their careers (abbeys of Marseille, Ligugé, Solesmes, Silos, Belloc, expulsions, forced exiles and in particular the crisis of Solesmes, around 1890-1893), finally, the centers of interest they develop (especially with regard to the relations between music of East and West). This is the beginning of an investigation into the history of the Benedictine monks and their relationship to the East in the late nineteenth and early twentieth centuries, intersecting with the intellectual history of Orientalism, in the politico-religious reality of the East of the same period.

Keywords: Benedictine Orientalism – Liturgical music of the Levant – Syriac music – History of the Benedictines – Religious Musicologists Francophones.

Jean-François Goudesenne. ***Rediscovery of a Benedictine monastic movement for promotion and conservation of liturgical and musical patrimony in Eastern: innovative musicology history and outlines (1860-1930)***

A quite completely unknown school of ethnologists, linguists and musicologists remained oversight in Europe since 1945, notably in France, around two benedictine monks from Marseille, Solesmes and Ligugé, Dom Parisot and Dom Jeannin. This article exposes its historical context, with the renewal for oriental studies promoted by the roman Papacy, biographic personal facts and itineraries in Eastern (1896-1924), which permitted them to organize a real strategy for studying and transcribing melodic musical heritage of Syriac churches as well as other musical traditions in Levant. This movement is the result of three circumstances: the promotion by the oriental churches patriarchs for conservation and liturgical chants diffusion in their churches; a powerful European intellectual movement around musical languages and aesthetics inherited from antique civilizations, resulting towards 1920-1940 to the apogee for compared cultures.

Keywords: Comparative musicology – Oriental liturgies – *Beit Gazo* – French Benedictines – Scales and languages – Religious Musicologists Francophones.

Amer Didi, *Two Orientalist Musicologists Jesuit Fathers: Xavier Maurice Collangettes and Louis Ronzevalle*

This article focuses on the biobibliographies of two Jesuit fathers, musicologists, and orientalists: Xavier Maurice Collangettes and Louis Ronzevalle, as well as their musical contributions. Collangettes was a physicist, acoustician and musicologist, a specialist in Arabic music, he was also one of the first to produce radiology at the French Faculty of Medicine and Pharmacy in Beirut. His contribution to the Cairo Congress in 1932 was marked above all by his opposition to the 24-Equal-Temperament. As for Ronzevalle, in addition to his musicological profile (critical and commented edition of the Treatise of Mīḫā'īl Maššāqah), and ecclesiastical, he was also a lexicographer specializing in Turkish and Greek languages, but also photographer. Although biographical and bibliographical resources are rare (rather extremely rare), this article aspires to provide as exhaustive a prosopography study as possible of these two figures. The emphasis is, in passing, on the musicological point of view of these two authors in their approaches of the Arabic musical field.

Keywords: Maurice Collangettes – Louis Ronzevalle – Cairo Congress – *Maqām* – Orientalist Musicology – Religious Musicologists.

Toufic Maatouk. *Towards a prosopography of Father Louis Hage (1938-2010), francophone musicologist of Syro-Maronite singing*

While being the first author to offer an exhaustive musicological study of the Syro-Maronite tradition, Father Louis Hage (1938-2010) worked to build inventive and original bridges between francophone medieval musicology and orientalist musicology or also francophone religious ethnomusicological. Thanks to his deep knowledge of the Syro-Maronite tradition and the musicological tools acquired in Sorbonne, coupled with a serious knowledge of the work of Benedictines specialists in Gregorian chant, Louis Hage succeeded in developing the first systematic and historical discourse worthy of the name, allowing the establishment of a francophone musicology of the traditional liturgical chant of the Maronite Church. This integrative and globalizing aim eloquently reflects his dual profile as a religious and musicologist who has devoted his entire life to the study of the musical tradition of the Maronite church and to the preservation through thick and thin of its legacy over a thousand years old. This article proposes an outline of a genealogy of the work of this francophone religious musicologist, taking into consideration all the historical, cultural, academic and religious determinants that have contributed to the constitution of this important Lebanese and international francophone musicological figure.

Keywords: Syro-Maronite Chant – Father Louis Hage – Francophone general musicology – Monk musicologist.

Violaine Trentesaux Mochizuki. ***Ivar Schmutz-Schwaller and the reasons he recorded Maroun Mrad in 1972***

The Swiss priest Ivar Schmutz-Schwaller (1935-1999), recorded in 1972 at the convent Mar Chaaya (Lebanon) the entire repertory of the Syro-Maronite hymns of the Antonine tradition interpreted by Father Maroun Mrad (1913-2008), the most famous singer at the time (10 magnetic tapes of music and 2 tapes of commentary in French). These recordings, which are now used as references, are part of a collection of 164 tapes of Syriac and Arab hymns (Lebanon and Syria). After Vatican II, Schmutz-Schwaller, a priest, musician, and composer were sent in 1967 by his bishop to the conservatory of Cologne to study in order to help reform church music. Looking for a method of composition of the melody he then studies ethnomusicology at the university of the same city. In 1971 the Lebanese priest Michael Breydy came to ask a professional to go to Lebanon and Syria to record the endangered Syriac tradition. Ivar Schmutz-Schwaller took up the challenge and killed two birds with one stone: On the one hand he has preserved through recording the Syriac tradition and the hymns of Maroun Mrad, his representative par excellence, and on the other hand solved his problem by discovering the principles of composition of the melody thanks to the interpretations of Maroun Mrad which he called his master of composition.

Keywords: Syro-Maronite hymns – Church music – Ethnomusicology of the Levant – Antonine Maronite cantor– Francophone musicology of the Levant.

Youssef Chédid. ***The encounter of Mar Chaaya. Dialogue between Ivar Schmutz-Schwaller and Maroun Mrad***

In 1972, Father Ivar Schmutz-Schwaller (1935-1999), a Swiss ethnomusicologist specialized in ecclesiastical music, went to the Levant to record and analyze Syriac hymns. What he will remember from his stay and his field study is his meeting with the Antonine Father Maroun Mrad (1913-2008), considered the reference cantor of the Syro-Maronite hymnic tradition. At Mar Chaaya Monastery (Mount Lebanon), Ivar Schmutz-Schwaller will record Maroun Mrad's rendition of more than 160 hymns that represent the canonical corpus of the traditional Syro-Maronite hymnody. At the end of the recording sessions, this collaboration will be immortalized by recording this encounter where these two priests musicians discuss and comment the recorded musical material. This article focuses on the transcription of these important comments, of which it provides a contextualization, as well as a synthesis of the information collected, observations on the content and atmosphere of the exchanges and a proposal for characterization of the two actors and their respective contributions to the Francophone musicology of the Maronite Church chanting, based on the analysis of this dialogue.

Keywords: Priest musicologist – Antonine Maronite cantor – Francophone musicology of the Levant – Syro-Maronite hymns – Liturgical music – Commentaries on recordings by its protagonists.

Nidaa Abou Mrad and Bouchra Béchéalany. ***Prosopography of a francophone musicologist nun from the Levant: Sister Thérèse-Berthe Antar***

Sister Thérèse-Berthe Antar (1932-2016), a Maronite Antonine nun, is part of the first generation of musicologists in Lebanon and is the first woman in that country to have obtained a doctorate in musicology. Her main musicological contribution is the publication of a book on the history of Levantine music and a critical translation into French of *Kitāb fī ma'rifat al-anġām wa-šarḥihā* (Book of the knowledge of modes and their explanation) by Šamsu d-Dīn a-ṣ-Ṣayḍāwī al-Dimašqī (d.1506), a Levantine theorist of modal musical grammar. This article presents the elements of a prosopography relating to the career of this Francophone religious musicologist, which seeks to better understand how a Maronite nun, initially trained in European art music, became a fine expert on ancient Arab treatises on music theory and a wise francophone disseminator of the theory of the modal grammar of the Levant.

Keywords: Monk musicologist – Modes of the Levant – Modal grammar – Šamsu d-Dīn al-Ṣayḍāwī – Francophone musicology.

Table de transcription phonologique des termes arabes

Voyelles

a	◌َ
u	◌ُ
i	◌ِ
ā	ا
ū	و
ī	ي

Consonnes

ʿ	ء	*z*	ز	*q*	ق	*b*	ب	*S*	س
k	ك	*t*	ت	*š*	ش	*g*	گ	*T*	ث
ṣ	ص	*l*	ل	*j*	ج	*ḍ*	ض	*M*	م
ḥ	ح	*ṭ*	ط	*n*	ن	*ẖ*	خ	*Ẓ*	ظ
h	ه	*d*	د	ʿ	ع	*w*	و	*D*	ذ
ġ	غ	*y*	ي	*r*	ر	*f*	ف		